

ALLGEMEINE THEORIE

DER

MUSIKALISCHEN RHYTHMIK

SEIT J. S. BACH

AUF GRUNDLAGE DER ANTIKEN

UND UNTER BEZUGNAHME AUF IHREN HISTORISCHEN ANSCHLUSS
AN DIE MITTELALTERLICHE

MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG VON

BACH'S FUGEN UND BEETHOVEN'S SONATEN

VON

RUDOLPH WESTPHAL,
EHRENDOCTOR DER GRIECHISCHEN LITTERATUR AN DER UNIVERSITÄT MOSKAU.



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.
1880.

ALLGEMEINE THEORIE

DER

MUSIKALISCHEN RHYTHMIK

SEIT J. S. BACH

AUF GRUNDLAGE DER ANTIKEN

UND UNTER BEZUGNAHME AUF IHREN HISTORISCHEN ANSCHLUSS AN DIE MITTELALTERLICHE

MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG VON

BACH'S FUGEN UND BEETHOVEN'S SONATEN

VON

RUDOLPH WESTPHAL,

EHRENDOKTOR DER GRIECHISCHEN LITTERATUR AN DER UNIVERSITÄT MOSKAU.



LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.

1880.

HERRN

MICHAIL NIKIFOROWIČ KATKOW.

Excellenz!

Diese aus der Universitäts-Abtheilung Ihres Lyceums hervorgehende Schrift möchte Niemand als Ihnen, dem Vorkämpfer für die klassischen Studien meines zweiten Heimatlandes gewidmet sein. Sie versucht die Reihe der Fäden, durch welche die christlich moderne Welt mit dem klassischen Alterthum verknüpft ist, zu erweitern und zu befestigen, indem sie es unternimmt, einen bisher unbekannten Zusammenhang zwischen jenen beiden Welten darzulegen, den Zusammenhang auf einem Felde, wo man ihn bisher am wenigsten erwarten durfte. Nur dadurch, dass mir die Stellung an Ihrem Lyceum fast sechs Jahre lang ein sorgenfreies und mussereiches Dasein gewährte, nur dadurch allein wurde es mir möglich, diese Arbeit in der jetzt vorliegenden Weise abzuschliessen, die mir vordem, wo meine schriftstellerische Thätigkeit sich leider nur zu sehr von äusseren Rücksichten abhängig machen musste, unausführbar gewesen wäre. Die ersten Anfänge der Arbeit gehören zwar schon dem Beginne der fünfziger Jahre an, sie bildet das nie aus den Augen verlorene Ziel meines gesammten Lebens. Zuerst galt es, den Stoff aus den Berichten der Alten zusammenzutragen

und verständlich zu machen, denn trotz Boeckh's Bemühungen war die Rhythmik des Aristoxenus ein fast verschlossenes Buch geblieben. Dann handelte es sich darum, die Angaben der alten Techniker durch die antiken Dichterwerke und umgekehrt die Formen der Dichter durch die alten Techniker zur klaren Einsicht zu bringen, eine umfangreiche Aufgabe, die sich nicht in einem Male zum Abschlusse bringen liess, sondern immer neuen Anlauf erforderte. Die Metrik anderer Poesien, antiker wie moderner, durfte nicht zur Seite gelassen werden, die deutsche, die altindische und die des Avesta (— die wichtige Parallele des russischen Volksliedes sollte mir erst hier zugänglich werden). Dann erst durfte ich daran denken, den Rhythmus der modernen Musik nach der auf die antike Praxis begründeten, immer msasgebend bleibenden und wunderbar klaren Doktrin der Alten zu prüfen. Einen ersten Versuch hierzu unternahm ich Ende der sechziger Jahre in den Elementen des musikalischen Rhythmus. Es ging nicht anders, als dass jenem Buche die Mängel ankleben mussten, welche sich beim ersten Betreten eines neuen Feldes nicht

vermeiden liessen, unter andern auch der Mangel, dass ich erst am Ende der in dem Buche niedergelegten Studien die nähere Bekanntschaft desjenigen grossen Meisters machte, dessen Kunstsinn dem der Griechen am meisten kongenial ist und der auch in der Rhythmik das Alpha und Omega der musischen Kunst für alle nachfolgenden bleibt, des grossen Meisters J. S. Bach. Ihn kennen zu lernen war, seitdem ich 1873 Deutschland verlassen, mein unausgesetztes Streben. So hat denn das Geschick gewollt, dass was in dieser Arbeit für das Verständnis Bach's geschehen ist, fern von Deutschland in derselben Stadt geschah, welche so glücklich ist, unter ihren andern werthvollen Schätzen auch das wichtigste Aktenstück über Bach's Leben zu besitzen (im Hauptstaatsarchive zu Moskau, jüngst edirt von Philipp Spitta), ebenso wie in der andern russischen Metropole ein grosser Theil der Bach'schen Kompositionen der Unsterblichkeit, für die sie der Geist der Geschichte bestimmt hatte, gerettet wurde.

Die Jahre, die ich hier in Moskau an Ihrem Lyceum verlebt habe, gehören zu den schönsten und fruchtreichsten meines

Lebens. Ich bedaure es tief, dass das harte Klima mir eine längere Fortsetzung meines Aufenthaltes in Moskau unmöglich macht. Durch Ihre gütige Erlaubnis, Ihren gefeierten Namen dieser Schrift voranzustellen, gewähren Sie mir die gewünschte Gelegenheit, die wahrlich aufrichtige Dankbarkeit öffentlich auszusprechen, von welcher mein Herz gegen Ew. Excellenz, gegen Moskau und gegen Russland, das mir nach mancherlei Trübsal noch so viel des Glückes gewährte, bis zum Lebensende erfüllt bleibt.

Ew. Excellenz

dankbar ergebenster

Moskau, Januar 1879.

R. Westphal.

VORWORT.

Von allen Studien, mögen sie eine Kunst oder eine Wissenschaft betreffen, ist das der Musik in demselben Grade das schwierigste, wie es das am wenigsten lohnende ist. Denn wenn der Musiker nicht, wie es glücklicherweise immer der Fall ist, den Lohn der Arbeit in der Musik selber findet, dann giebt es wenig Berufsarten, welche einen so unsicheren und so wenig verlockenden Erfolg versprechen. In der Regel wird ein äusserer Erfolg nur dem zu Theil, der sich in seinem musikalischen Studium zu einem Virtuosen herangebildet hat. Auch wenn man den Begriff des Virtuosen recht enge begrenzt, wird doch, um bis zu diesem Ziele zu gelangen, eine unsägliche Anstrengung erfordert, die mit dem idealen Ziele, welches der Begeisterung des Musik-Studirenden vorschwebt, wenig zu thun hat. Es handelt sich darum, auf irgend einem Instrumente dasjenige, was Prof. Ehrlich in richtiger Bezeichnung der Sache »die Mechanik des Spiels« nennt, zu erreichen, eine Arbeit, die an Anstrengung und Unerquicklichkeit die schwerste Handwerksarbeit hinter sich lässt. Es ist ein hartes, saures Stück Brod, welches der Musik-Studirende zu erwerben trachtet. Auch das theoretische Studium, welches ihn gleichzeitig mit jenen handwerksmässigen Arbeiten in Anspruch nimmt, ist eine zwar weniger geistlose, immer aber sehr schwierige Arbeit; mit nicht grösserer Mühe würde er ein anderes Studium absolviren können, welches ihm einen sicherern Erfolg verspricht und ihn der furchtbaren Mühe überhebt, welche das geistlose Erlernen der Mechanik des Instrumentalspiels verlangt. In der That nur wenige würden sich einem so mühevollen und im Allgemeinen so wenig lohnenden Studium hin-

geben, wenn nicht die Musik in sich selber eine solche Gewalt besässe, dass sie immer von Neuem zu der grössten Opferwilligkeit bewegte.

Es liegt am Tage, dass der Musiker bei der ungemeinen Arbeit, welche sein schwieriges Fach unerlässlich macht, für dasjenige, was man allgemeine Bildung nennt, weniger Zeit und Gelegenheit als die meisten Andern hat. Insbesondere kann ihm für jene Bildung, welche auf das klassische Alterthum basirt, nur in Ausnahmefällen Gelegenheit werden. Meist steht sie nur denjenigen Musikern zu, welche eine Zeit lang einem Universitäts-Studium sich gewidmet haben. Gott sei Dank, dass die Zahl der Musiker dieses exceptionellen Bildungsganges nicht mit den Namen Robert Schumann und Richard Wagner abgeschlossen ist!

Für die bildenden Künste, wie Architektur und Plastik, treten die Jünger zum klassischen Alterthume wenigstens in so weit in enge Beziehung, als es sich um den dort für die betreffende Kunst gewonnenen Standpunkt handelt: beim Studium der Plastik ganz besonders werden sie fast von Anfang an auf die antiken Denkmäler als die unübertrefflichen Musterwerke ihrer Kunst hingewiesen; die Architektur-Schulen pflegen den Kunstjünger zuerst in die Architektur der Alten einzuführen, bevor sie ihn mit den Kunstwerken des Mittelalters und der Neuzeit bekannt machen.

Der Musiker steht nun zwar für sein specielles Fach zu dem klassischen Alterthum keineswegs in der engen Beziehung wie jene bildenden Künstler. Denn während diese ihre ewigen Vor- und Musterbilder in der Plastik und Architektur der alten Griechen und Römer haben, ist von der Musik des klassischen Alterthums kaum mehr als die eine oder die andere Melodie erhalten, die, so interessant sie sein mag, immer mehr ein historisches als ein unmittelbares künstlerisches Interesse hat. Die Entwickelung unserer modernen Musik hat sich ganz unabhängig von der Musik des Alterthums auf eigener Grundlage auferbaut. Sie ist von unseren Künsten die einzige, die mit den antiken in durchaus keinem direkten Zusammenhange steht, — wir sagen die einzige, denn von den übrigen Künsten steht nicht bloss Plastik und Architektur in einem unmittelbaren Anschlusse, sondern auch die moderne Poesie hat, wenn auch erst in verhält-

nismässig später Zeit, an den poetischen Kunstwerken der Griechen und Römer ihren festen Kanon herausgebildet, — und selbst für die Malerei ist ein unmittelbarer historischer Anschluss an das Alterthum durch die Malerei der christlich-byzantinischen Zeit vermittelt. Die christlich-moderne Musik ist, wie gesagt, die einzige Kunst, für welche ein solcher historischer Anschluss an die alte Zeit nicht stattfindet. Musik-Theoretiker wie Glareanus glaubten zwar diesen Zusammenhang der damaligen Musik mit der antiken voraussetzen zu müssen und rekurrirten daher nach dem Vorgange mittelalterlicher Musik-Schriftsteller auf die theoretischen Werke der antiken Musiker; sie brachten von dorther die Nomenklatur der antiken Tonarten von Neuem in Aufnahme, wie sie auch in anderen Stücken die Gesetze der neueren Musik nach den Lehren der alten Musik-Theoretiker zu erklären und zu gestalten versuchten. Von ihren Bemühungen hat kaum etwas anderes als die Nomenklatur »dorische, phrygische, lydische Tonart« u. s. w. einigen Bestand gehabt. Das eigentliche Wesen unserer Musik aber wurde davon nicht berührt. In der That ist uns von dem tonischen Theile der alten Musik nur sehr wenig bekannt. Es muss in der antiken Tonik viele Punkte gegeben haben, für welche die moderne Musik keine Parallele darbietet, und über die daher die Berichte der griechischen Theoretiker nahezu unverständlich geblieben sind. Zwar steht es fest, dass die Melodien der Alten nicht unison waren*), aber welcher Art die antike Harmonisirung war und wie sie von der unsrigen sich unterschied, das wissen wir nicht. Denn gerade über diesen für uns so wichtigen Punkt schweigen die antiken Musik-Theoretiker fast gänzlich, so mannigfaltig und reichhaltig auch ihre uns überkommenen Auseinandersetzungen über musikalische Akustik und

*) Es war ein weitverbreiteter, durch alle Lehrbücher durchgehender Glaube, dass die griechische Musik nur die unisone Melodie, aber nicht das was wir Harmonisirung nennen gekannt habe. Diesen grundlosen Irrthum theilt auch noch das berühmte Buch von Helmholtz. Sonderbarer Weise hatte man die das direkte Gegentheil besagenden Zeugnisse der Alten übersehen, namentlich ausser den Problemata des Aristoteles die ganz speciellen Angaben des Aristoxenus in den Fragmenten bei Plut. de mus. c. XIV meiner Ausgabe. Erst in meiner Griech. Harmonie und in der Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik ist die Sachlage quellenmässig dargestellt.

über die Natur der Tonscala sind. Sagen wir es mit einem Worte: bezüglich des tonischen Theils der Musik (bezüglich der »Melik«, wie Aristoxenus sagt) giebt es in der Ueberlieferung der Alten nur sehr weniges, was dem Wissen des modernen Musikers von Nutzen sein könnte.

Anders, durchaus anders als mit dem tonischen verhält es sich mit dem rhythmischen Theile. Was die griechischen Theoretiker vom Rhythmus ihrer Musik überliefern, nimmt zwar einen bei weitem geringeren Umfang ein als ihre Darstellungen der Melik, und auch das Ueberlieferte ist uns in einer vielfach lückenhaften Gestalt überkommen, so dass wir hieraus allein schwerlich die rhythmischen Formen der Alten kennen lernen würden. Aber zweierlei kommt uns zur Ergänzung der rhythmischen Doktrin zur Hilfe. Das eine ist die grosse poetische Litteratur der Alten in ihrer nach den Gesetzen des Rhythmus gegliederten Sprache; das andere sind die Schriften der antiken Metriker, welche eben diese rhythmische Form der poetischen Sprache behandeln. Der Verein der drei Quellen macht unsere Kenntnis der antiken Rhythmik zu einer nahezu vollständigen. Von den verschiedenen Gattungen der griechischen Poesie war bloss die epische für die Deklamation oder die Lektüre bestimmt, dagegen war die lyrische Poesie der klassischen Zeit und ebenso ein grosser Theil der dramatischen für den Gesang geschrieben. Was uns von den Dichtern dieser beiden poetischen Gattungen überkommen ist, enthält also die Texte der altklassischen Vokalmusik, — nach unserer modernen Nomenklatur zu reden, — die Lied-, Kantaten- und Opern-Texte aus der klassischen Zeit der Griechen. Und diese griechischen Texte repräsentiren den musikalischen Rhythmus ungleich genauer als moderne Musiktexte, aus denen allein man ja unmöglich erkennen kann, wie sie der Komponist rhythmisirt hat. Zwar ist auch in der modernen Welt der Komponist in bestimmter Weise von seinem Worttexte bezüglich des musikalischen Rhythmus abhängig, aber in ungleich höherem Grade war der Rhythmus der antiken Vokalmusik an den Worttext gebunden.

Es kommt etwas hinzu, was wir in der modernen Kunst hauptsächlich an Richard Wagner's Schöpfungen kennen gelernt

haben, dass nämlich für die Lyrik und das Drama der alten klassischen Zeit Textdichter und Komponist in ein und derselben Person vereint ist. Die grossen Meister der lyrischen und dramatischen Poesie waren bei den Griechen zugleich die grossen Meister der musikalischen Komposition: — Pindar und Aeschylus, haben nicht bloss Gedichte geschrieben, sondern dieselben auch in Musik gesetzt: wir pflegen in ihnen von der Schule her gewöhnlich nur die grossen Dichter zu erblicken, den alten Musik-Schriftstellern galten sie zugleich als die ersten Meister der musikalischen Komposition.

So musste bei den Alten die Poesie der Musik ungleich mehr in die Hände arbeiten, als es bei uns, wo in der Regel ein anderer Künstler der Dichter, ein anderer der Musiker ist, der Fall sein kann. In dem Augenblicke, wo ein Pindar, ein Aeschylus den poetischen Worttext schrieb, da richtete er die rhythmische Gliederung desselben, das Metrum, zugleich mit Rücksicht auf die demselben zu gebende Musik ein. Die beispiellose Fruchtbarkeit in den Arbeiten der antiken Dichter-Komponisten zwingt uns zu der Annahme, dass die Arbeit des Dichtens und des Komponirens wenigstens vielfach ein gleichzeitiges Schaffen, ein identischer Akt war.

Daraus folgt, dass wir in dem Metrum der antiken Poesie zugleich den Rhythmus der antiken Vokalmusik vor uns haben. So erklärt sich der eigenthümliche Ausgangspunkt, den die rhythmische Theorie der Alten nimmt. Derselbe besteht darin, dass die Verslehre und die musikalische Rhythmik in engster Einheit gefasst wird. So wenig auch in der modernen Zeit, wenigstens bis jetzt, die Theorie der musikalischen Rhythmik mit der Verslehre zu thun hat, so wenig kann jener eigenthümliche Ausgangspunkt der griechischen Rhythmiker befremden.

Fast alle modernen Disciplinen schliessen sich an die der Griechen an, denen sie auch die Termini technici entlehnt haben. So ist es mit unserer Disciplin der Geometrie, die sich lange vollständig an die des Euklid angehalten, und auch, nachdem die energische Forschung der modernen Mathematik über Euklid hinausgegangen, noch fortwährend das Euklidische System zur Schau trägt. So ist es ferner mit unserem Systeme der Gram-

matik, welches, einerlei ob die Sprache eine moderne oder eine alte ist, die grammatischen Kategorien und Termini der antiken Grammatiker festhält. So ist es mit den meisten andern Wissenschaften, die jetzt getrieben werden: überall traditioneller, zum Theil bewusster Anschluss an die Alten.

Nur in unserer Theorie der musikalischen Rhythmik ist es anders, obwohl hier dasjenige, was die Alten in dieser Richtung geleistet, viel höher steht als z. B. ihre grammatische Doktrin. Die modernen Musik-Theoretiker haben allerdings neben der ihnen obliegenden Arbeit der Harmonik, die sie ohne Hilfe antiker Theorie darstellen mussten, die musikalische Rhythmik keineswegs ganz unbeachtet gelassen, aber es liegt in den zu Anfang dieses Vorwortes angedeuteten Verhältnissen, dass unsere Musiker bisher in der Darstellung der musikalischen Rhythmik ganz und gar von den Alten absehen mussten. Eine Anzahl der auf die Rhythmik bezüglichen Termini der Alten, wie Thesis und Arsis, Periode und Glied oder Membrum (Kolon), hat zwar allgemeinen Gebrauch erhalten und ist auch von den modernen Musik-Theoretikern recipirt worden. Aber über weniges dieser Art hinaus hat kein weiterer Anschluss an die Alten in Sachen der rhythmischen Theorie stattgefunden. Zudem waren die Quellen antiker Rhythmik so mannigfaltig, zum Theil auch — wenigstens die theoretischen Schriften — so entlegen, dass sie sich einem jeden anderen als dem Philologen entziehen mussten; auch denjenigen unserer Musiker, denen die klassische Bildung nicht fern lag, hat die Bekanntschaft mit der antiken Doktrin der Rhythmik nachweislich nicht zu Gebote gestanden.

Der Verfasser, der niemals ernstlich daran gedacht, das Musikstudium zu seinem Fache zu machen, aber seit frühester Jugendzeit für die Musik Mozart's, Beethoven's, Gluck's und Händel's das wärmste, späterhin niemals erloschene Interesse gehabt, wurde in seiner Thätigkeit als Philolog besonders durch Pindar und die griechischen Dramatiker in Gemeinschaft mit seinem Freunde und damaligen Kollegen August Rossbach auf ein energisches Studium der griechischen Metrik geführt. Zwei deutsche Philologen ersten Ranges waren es namentlich, welche bis dahin diese Disciplin kultivirt hatten, Gottfried Hermann und August

Boeckh. Der erstere hatte sich von den theoretischen Hilfsmitteln der Alten auf die Metriker beschränken müssen, der zweite fügte auch noch die Ueberlieferung der alten Musiker, insbesondere die erst im vorigen Jahrhunderte bekannt gewordenen rhythmischen Fragmente des Aristoxenus hinzu. Als wir die Studien der griechischen Metrik begannen, sahen wir bald, dass die Rhythmik des Aristoxenus bei weitem das vorzüglichste Hilfsmittel sein würde, falls man im Stande wäre, ein ausreichendes Verständnis dieses trotz Boeckh's und Feussner's Bemühungen noch so vielfach dunklen Werkes zu erreichen. Die Bekanntschaft mit moderner Musik, so mangelhaft sie auch sein mochte, war es hauptsächlich, die uns ein tieferes Eindringen in die Aristoxenische Rhythmik ermöglichte. Beim weiteren Fortschreiten in jenen Studien, die ich seit jener Zeit niemals aus den Augen verlor, musste ich mich zu meiner eignen Ueberraschung immer mehr überzeugen, dass die rhythmischen Formen der griechischen Poesie und Musik auf das allernächste mit den rhythmischen Formen — nicht unserer modernen Poesie, wohl aber mit denen unserer modernen Musik identisch sind. Die moderne Poesie kann sich an rhythmischer Mannigfaltigkeit mit der griechischen aus der klassischen Zeit freilich nicht messen, viel grösser aber als in unserer Poesie ist der rhythmische Reichthum in unserer Musik, insbesondere in unserer Instrumentalmusik. Es ist, als ob sich im Reiche der Töne das rhythmische Gefühl des Künstlers verfeinert und vervollkommnet hätte*). So, denke ich, ist es zu erklären, dass jene von den griechischen Dichtern angewandten und von Aristoxenus wissenschaftlich behandelten Formen des Rhythmus, die wir bei den modernen Dichtern vermissen, den

*) In der Vokalmusik ist der Komponist immer durch die Worte des Dichters gebunden, daher hier in der Regel der rhythmische Reichthum viel beschränkter. Am meisten macht sich von den Vokal-Komponisten dem Dichter zum Trotz das rhythmische Gefühl bei Gluck (besonders in den Iphigenien) in reicherer Rhythmisirung geltend. Reichere Rhythmisirung nenne ich jedes Hinausgehen über die Form des dimetrischen Kolons. Die Mozart'sche Rhythmik ist auffallender Weise in der Vokalmusik reicher als in der Instrumentalmusik. Am wenigsten rhythmische Mannigfaltigkeit scheint mir von den grossen Komponisten der klassischen Periode bei Haydn vorhanden zu sein.

grossen Meistern unserer modernen Musik fast ebenso geläufig wie den antiken Dichter-Komponisten sind.

Das völlige Verständnis der Aristoxenischen Rhythmik wurde mir erst erschlossen, seit ich mit der Musik Johann Sebastian Bach's vertraut wurde. Ich stehe nicht an, ihn als den grössten modernen Meister auch des Rhythmus anzusehen. Von Bach ab hat die Produktivität in der musikalischen Rhythmik nicht nur keinen Fortschritt gemacht, sondern etwa abgesehen von den im eigentlichen Sinne bewussten Versuchen neuer Komponisten, in der Rhythmik auf dem Wege der Reflexion zu neuern, hat die musikalische Rhythmik seit Bach von dem dort gewonnenen Formen-Reichthume gar vieles wieder eingebüsst. Die Musik Haydn's, Mozart's und Beethoven's ist in der Rhythmik entschieden ärmer als die Bach'sche. Bach aber ist so reich, besonders in seinen Instrumentalfugen, dass er fast für alle Sätze der Aristoxenischen Rhythmik Belege zu liefern im Stande ist.

Dass ich hier von Bach'scher Musik gerade die Fugen und nicht lieber etwa die Suiten-Sätze nenne, muss allgemein auffallen und als Paradoxon erscheinen; denn nichts scheint der griechischen Kunst ferner zu stehen als unsere polyphone Fugenform (vgl. Philipp Spitta's Joh. Seb. Bach I, S. 781). Nach Massgabe der Kunstwerke griechischer Poesie, Plastik, Architektur, selbst der Malerei hält man Klarheit und Anmuth mit Recht für das Wesen der griechischen Kunst. Von allen Formen moderner Musik scheint aber die Fugenform für anmuthige und rhythmischklare Musik am allerwenigsten geeignet zu sein. Das ist nicht nur das Urtheil der Musikliebhaber aus dem Laienstande, sondern so urtheilen auch Kontrapunktiker und Musiker von Fach, keiner so unumwunden, wie Joh. Leop. Fuchs in seiner Abhandlung über das Klassische in der Musik (vgl. Lenz, Beethoven et ses trois styles I, 2me edit. p. 38). Er meint, »die Fuge müsse wegen der dem Komponisten streng vorgeschriebenen Regeln nothwendig ein unvollkommenes Musikstück ergeben. Schon der Eingang sei monoton, durch den Eintritt des Comes entstehe häufig eine unangenehme Härte. Nach Ueberwindung dieser Schwierigkeiten biete die Fuge nichts desto weniger nach den ersten 8 oder 12 Takten nichts neues mehr, weil man schon im voraus
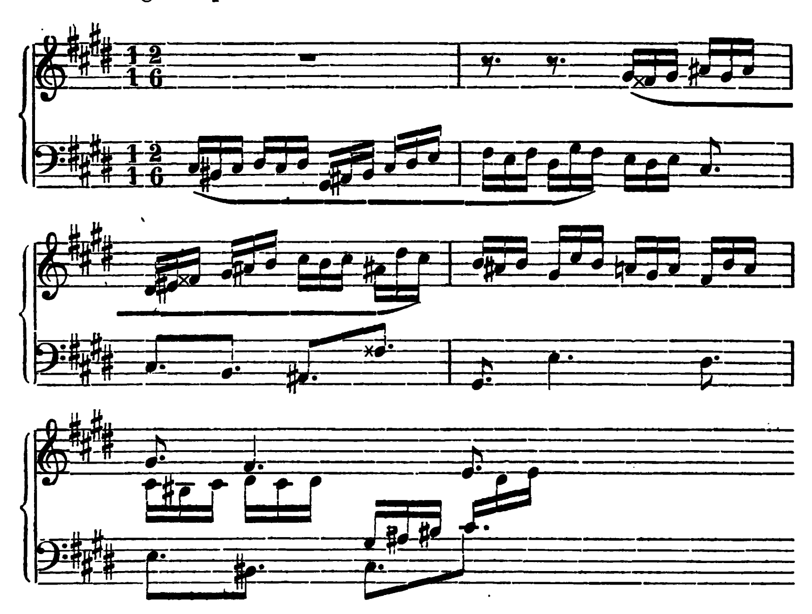
wisse, was kommen werde. Wie sehr werde daher eine rhythmische Gliederung unmöglich! Keine Periode könne ordentlich geendet werden, weil vor ihrem Ende eine andere Stimme mit dem nämlichen Thema einfalle und ein neuer Rhythmus vor ihrem Abschluss beginne. Die nöthigen Ruhepunkte seien in Folge der Regeln unmöglich. Keine Nüancirung, kein Piano, kein Forte, Modifikationen, ohne die der Rhythmus niemals herauszufühlen sei. Diese Unvollkommenheit, meint Fuchs, trete besonders in den Klavier-Fugen hervor, weniger in denen für Streichinstrumente und für Orchester. Unglücklicher Weise werde nur höchst selten eine Nüancirung des Vortrages angedeutet. Daher mache denn die Fugen-Musik den Eindruck, als wenn ein und derselbe Gegenstand von drei bis vier Personen besprochen werde, von denen eine jede zwar ganz vernünftige Dinge vorbringe, aber deren Unterhaltung dennoch unverständlich sei, weil keiner dem andern das Wort lasse. So erfülle die Fuge nicht die Anforderungen, die man an ein klassisches Werk stelle, es fehle ihr die natürliche Anmuth und Klarheit. Einheit sei zwar da, aber kein Reiz, keine Mannigfaltigkeit. Sie sei einmal vorhanden als ein Erzeugnis vernünftiger, historischer Entwickelung und könne Aenderungen des Geschmackes nun nicht mehr unterworfen werden. Aber der Zeitraum, wo sie als Musikform ihre Bedeutung hatte, sei vorüber und werde nicht mehr wiederkommen. Man dürfe nicht das Mittel mit dem Endziele verwechseln: das Endziel bleibe ein Musikstück des freien Stiles voll Schönheit, Abrundung, Logik, welches aus dem Herzen komme.«

Gewiss nicht alle Musiker von Fach würden sich in ähnlicher Weise über die Fuge aussprechen mögen. Aber wenn der wohlbekannte Verfasser der musikalischen Briefe in dem Kapitel, welches er »Bachmanie« überschreibt, die musikalischen Kunstjünger vor der, wie er meint, schädlichen Ueberschätzung Bach's warnen zu müssen glaubt, so scheint er dies hauptsächlich deshalb zu thun, weil er von dem Rhythmus der Bach'schen Fugen ungefähr dieselbe Vorstellung wie Fuchs hatte. Dort heisst es in den musikalischen Briefen: »In Bach's grösseren Kirchenwerken und in seinem Wohltemperirten Klavier findet sich Einiges von

grossem und bleibendem Werthe für alle Zeiten, wohlgemerkt, wenn man nur auf die ausserordentliche Gewandtheit in künstlerischer, kontrapunktischer und kanonischer Kombination sowie auf Kraft und Wahrheit des Ausdruckes Rücksicht nimmt. Aber Kraft und Wahrheit allein ohne Schönheit ergeben nun und nimmermehr ein Kunstwerk, und wer in den Werken Bach's Reiz, Anmuth und Schönheit der Melodie und der Form, wer in denselben Musik finden will, die dem gebildeteren Ohr und Geschmack unserer Zeit zusagen und auch heute noch wahres Vergnügen und wahren Genuss bereiten könne, der liefert nur einen traurigen Beleg mehr dafür, wie weit sich der menschliche Geist verirren kann.«

Trägt man die Bach'schen Fugen in der von Fuchs beschriebenen Manier als unendliche Musik vor, so können sie wohl, auch wenn sie von Virtuosen ersten Ranges gespielt werden, den Eindruck unerquicklicher Anmuthlosigkeit, wie ihn Lobe empfunden hat, hervorbringen. Bach selber hat die Kola-Grenzen, bei denen stets durch Aufheben des das ganze Kolon zu einer Einheit zusammenhaltenden Legato ein deutlich vernehmbarer Ruhepunkt entsteht, niemals selber angegeben, und ohne die Kola-Grenzen empfinden zu lassen bringt freilich die Fuge, genau wie Fuchs es beschreibt, den Eindruck der Rhythmuslosigkeit hervor. Lobe ist alsdann in seinem Rechte, wenn er der Bach'schen Fuge Schönheit und Anmuth abspricht. Auch der brillanteste Vortrag des grössten Virtuosen ist dann nur im Stande, den Musiker von Fach an der »ausserordentlichen Gewandtheit Bach's in künstlicher, kontrapunktischer und kanonischer Kombination« Genuss empfinden zu lassen und das Laienpublikum etwa durch seine eigene Virtuosität in Erstaunen zu versetzen, aber an Bach's Komposition wird die grössere Zahl der Zuhörer nicht dasjenige warme Interesse nehmen, wie an Mozart's und Beethoven's Werken. Darin hat der wohlbekannte Verfasser der musikalischen Briefe völlig Recht. Aber die Bach'schen Fugen sind etwas ganz Anderes, wenn sie in der von Fuchs beschriebenen Weise als unendliche, ruhepunktlose Musik, und etwas Anderes, wenn sie mit rhythmischen Abschnitten vorgetragen werden. Nur wer seinen Sinn an der griechischen Rhythmik gebildet, wer die rhyth-

mische Gliederung aus den antiken Dichtern und aus Aristoxenus kennen gelernt, nur wem diese antiken Formen gewissermassen plastisch vor der Seele stehen, der wird dieselben in Bach's Fugen, auch ohne dass der Komponist die rhythmische Gliederung durch Phrasirung angezeigt, leicht wieder erkennen und dem Zuhörer zu Gehör bringen können. Als vorläufiges Beispiel möge die zweite Cis moll-Fuge des Wohltemperirten Klaviers 2,4 dienen. Wie Tausig sie phrasirt:



werden wir die natürlichen harmonischen Schlüsse nicht zu Gehör bekommen, wohl aber wird uns gleich im zweiten, dritten und vierten Takte der von Fuchs gerügte Uebelstand unangenehm berühren, dass, bevor die anfangende Stimme ihren rhythmischen Abschnitt vollendet hat, schon vorher in der Mitte dieses Abschnittes eine andere Stimme mit demselben Thema einfällt und die frühere Stimme nicht ausreden, »nicht zu Worte kommen« lässt. Dieser Uebelstand kommt aber in Wahrheit in den Bach'schen Fugen nie und nimmer vor, Bach lässt durchaus dasjenige, was eine Stimme zu sagen hat, ohne Unterbrechung des Rhythmus zu Ende führen. Nur muss man anders als Tausig phra-

siren. Wer den jambischen Trimeter der griechischen Dichter kennt (den ungeraden 18zeitigen Takt nach Aristoxenus) und seinen Gebrauch in den jambischen Strophen des Aeschylus, wo er mit dem jambischen Dimetron (dem geraden 12zeitigen Takte des Aristoxenus) gemischt wird, dem wird nach einiger Arbeit klar werden, dass die in Rede stehende Cismoll-Fuge das Bild der jambischen Strophen des Aeschylus wiedergiebt (vgl. die Joh. Seb. Bach'schen Fugen für Piano. Rhythmische Ausgabe von R. Westphal und Julius von Melgunow, Moskau 1878, S. 23). Man wird das Anfangs-Sechzehntel der Fuge als Epiphonema fassen und dann nach jedem 18ten und jedem 12ten Sechzehntel das Ende eines Kolons (des Aristoxenischen ungeraden 18zeitigen und des geraden 12zeitigen Taktes) empfinden und die Fuge nach dieser rhythmischen Gliederung zu Gehör bringen. Und dann wird sie wahrlich nicht bloss den Fachmusiker durch die »ausserordentliche Gewandtheit des Komponisten in künstlicher, kontrapunktischer und kanonischer Kombination« interessiren, sondern auch jeden Laien, der irgendwie schöne Musik empfinden kann und dessen Herz gegen die erhabene Gewalt Bach'scher Mystik nicht verhärtet genug ist, bis zum letzten Tone mit Entzücken erfüllen. Von Trockenheit, Reizlosigkeit, Steifheit und Ungelenkigkeit und ähnlichen Bezeichnungen, wie sie Lobe für die Musik »jener Zeit« erfunden hat, kann da wahrlich bei einem Zuhörer von »gebildetem Ohre und Geschmacke unserer Zeit« nicht die Rede sein. Geradezu als frevler Leichtsinn aber erscheint Lobe's Aussage, dass wenn dieser musikalische Stil Bach's für den rechten und einzig wahren erklärt und seine Wiedereinführung verlangt werde, dass dann auch der neue poetische Stil, wie ihn Goethe und Schiller geschaffen, verworfen und der des Bach'schen Zeitalters für besser erklärt und wieder eingeführt werden müsse.

Wenn wir von Goethe eine Gedichtsammlung besässen, in welcher jedes Gedicht an Schönheit etwa seinem »Troste in Thränen« gleich stände, alle von gleich vollendeter Schönheit der Sprache und der Gedanken wären, so hätten wir in der Poesie dieselbe Sammlung kleiner lyrischer Kunstwerke, wie sie die Welt auf musikalischem Kunstgebiete in Bach's Wohl-

temperirtem Klaviere bereits seit langer Zeit zu besitzen das Glück hat*).

Wie nun Bach dazu komme, so entlegene rhythmische Formen, wie die jambischen Trimeter der Cis moll-Fuge anzuwenden? Ich habe früher bei Gelegenheit der griechischen Metra und Rhythmen mehrfach darauf hinweisen zu müssen geglaubt, dass der jambische Trimeter, so geläufig er auch den Alten ist, doch in der modernen Musik Mozart's und Beethoven's und der Späteren niemals angewandt wird. Man kann ihn zwar, wenn man will, auch in der modernen Musik nachbilden, doch wird dann nur allzu leicht das Beabsichtigte, Künstliche und Gezwungene gemerkt werden. Bei Bach aber, bei dem das Trimetron in der strengsten Eigenthümlichkeit der antiken Bildung, d. h. mit gesetzmässiger Wahrung der legitimen Penthemimeres-Cäsur vorliegt, erscheint dasselbe für die betreffende Komposition so natürlich, dass wir dabei unmöglich etwas Gezwungenes, etwas Fremdes fühlen können. Selbst den modernen Dichtern liegt der jambische Trimeter fern, sie haben statt seiner für das Drama durchgängig eine andere Form des jambischen Verses angewandt; bei Schiller und Goethe findet der Trimeter sich nur in der Schlussscene der Braut von Messina, in der Montgomery-Scene der Jungfrau von Orleans und im zweiten Theile des Faust,

*) Dass das Wohlt. Klav. im recht eigentlichen Sinne als ein Werk der Zukunftsmusik geschrieben ist, behandelt ausführlich Philipp Spitta. Weder die Fähigkeit des Kunstgenusses der damaligen Zeit, noch auch die Möglichkeit der Ausführung auf den damaligen Instrumenten entsprach jenen Kompositionen; die allervollkommensten und besten Instrumente, welche die jetzige Zeit herstellen kann, sind für die Ausführung von Bach's Fugen und Präludien des Wohltemperirten Klaviers gerade gut genug.

Es wird immer allgemeiner anerkannt werden, dass Joh. Seb. Bach der erste Meister der subjektiven Lyrik für alle Zeiten und Völker ist. In der Darstellung des bewegten Pathos sind wohl Beethoven und der Komponist des Don Juan reicher als Bach; aber dasjenige, was wir mit den Griechen das »Ethos« nennen, hat von allen früheren und nachfolgenden bis auf den heutigen Tag kein Musiker, kein Dichter, kein Pindar, kein Sophokles, kein Schiller so sehr in voller, unbeschränkter Gewalt als Bach. Dieser subjektiv-ethischen Lyrik hat der grosse Tondichter einen vollendeteren Ausdruck gegeben als es jemals in der Poesie der Worte möglich sein wird. Seine Musik hat in der That eine bessernde und läuternde Kraft; Bach klärt und reinigt die Stimmung der Seele.

offenbar in bewusster Anlehnung an die Griechen. Aber was hat Bach von griechischer Poesie gewusst? Sicherlich hat er weder Aeschylus noch Sophokles, noch einen anderen dramatischen Dichter der Alten gekannt. Unmöglich hat er von dort her sich ein Vorbild holen können. Uns bleibt nichts übrig, als zu konstatiren, dass das rhythmische Gefühl des modernen Musikers, wie wir früher sagten, feiner und reicher ist als das des modernen Dichters; wo Goethe und Schiller in der Poesie die rhythmische Form der Alten in reflektirter Nachbildung erreichen, da schafft die Bach'sche Instrumentalmusik dieselben Formen der griechischen Rhythmik aus dem ihm angeborenen Gefühle für rhythmische Ordnung und Schönheit; wir treffen eben bei Bach dieselbe künstlerische Genialität in der Rhythmopöie, die wir bei den alten Dichter-Komponisten bewundern und zu welcher auch diese in eigener, künstlerischer Freiheit gerade wie später Joh. Seb. Bach sich emporgeschwungen haben. Ein und derselbe Geist der rhythmischen Formen ist Bach und den alten Griechen immanent. Das Auffallende kann höchstens nur darin bestehen, dass die rhythmische Kunst der Griechen erst in einer langen Entwickelung durch verschiedene Stufen hindurch zu ihrer Vollendung gelangt ist, dass sich dagegen für die rhythmische Kunst Bach's bis jetzt wenigstens keine ähnliche historische Vermittelung ergeben hat, welche in einem Nacheinander der Stufen zu der von Bach vertretenen höchsten Vollendung geführt hätte.

Eben deshalb aber passen nun auch die rhythmischen Gesetze, welche Aristoxenus den musischen Künstlern seines Volkes abgelauscht hat, nicht bloss für diese, sondern auch für die Instrumentalmusik Bach's und mehr und weniger auch für die Kunstleistungen aller übrigen Meister der modernen Musik. Eben daher kommt es auch, dass uns für mehrfache der von Aristoxenus dargestellten rhythmischen Thatsachen, für welche in der musischen Kunst der Alten die Belege fehlen, die moderne Instrumentalmusik, insbesondere die Bach'sche, zur Ergänzung herbeigezogen werden kann, dass sogar vieles, was uns in der Rhythmik des Aristoxenus unverständlich erscheint, mit Hilfe der modernen Musik eine ausreichende Interpretation erreicht.

»Eins« ist der Rhythmus in der musischen Kunst der Alten

und der Modernen und Aristoxenus ihr grösster Exeget. Er will nicht zeigen, wie der Dichter oder Musiker rhythmisiren soll, er will vielmehr den Rhythmus und seine Formen, welche der schöpferische Geist der Künstler zur Anwendung brachte, im treuen Anschlusse an die klassische Periode der Musik und Poesie wissenschaftlich darstellen und begründen. Für ähnliche Versuche der modernen Wissenschaft kann nur er der Führer sein. Er war ein italischer Grieche aus Tarent, sein Vater ein berühmter ausübender Musiker, der viele Kunstreisen nach dem griechischen Mutterlande unternahm und hier mit den berühmtesten Zeitgenossen in Verkehr trat. So war er namentlich mit Sokrates und Epaminondas wohlbekannt. Der Sohn Aristoxenus gilt den Späteren als der grösste griechische Musik-Theoretiker; er war aber noch mehr als bloss Musiker, er war ein Mann von der allerumfassendsten Bildung. In Athen war er ein Schüler des grossen Aristoteles, er selber hat dort wissenschaftliche Vorlesungen gehalten, seine Aussicht der Nachfolger des berühmten Meisters im Lyceum zu werden, wurde durch Theophrast vereitelt. In allem, was wir von Aristoxenus besitzen, erkennen wir die Methode des grossen Peripatetikers, vor allem die scharfe Beobachtungsgabe und den gewissenhaften Sinn für die gegebenen Thatsachen; in der Kunst der Darstellung ist er seinem Lehrer vielleicht noch überlegen. Nichts als die Lückenhaftigkeit seiner überlieferten Schriften ist der Grund, dass manches seiner Darstellung ungemein schwer zu verstehen ist. Das Alterthum kannte eine grosse Menge Aristoxenischer Schriften historischen, philosophisch-ethischen und kunstgeschichtlichen Inhalts. Nur aus der Klasse der letzteren, unter denen es von ihm auch Bücher über die Tragiker, über die Auleten, über die Instrumente, über den tragischen Tanz gab, haben sich ansehnliche Reste erhalten*). Viel genannt ist seine Harmonik — nicht eine Harmonik im Sinne der Modernen, sondern ein wissenschaftlicher Versuch einer Kon-

*) Aus den Fragmenten seiner nicht-musikalischen Schriften ist uns Deutschen die Anekdote aus dem Leben des Syrakuser Tyrannen Dionysius, die Schiller zn einer Ballade bearbeitet hat, am bekanntesten. Aristoxenus selber hatte sie sich von dem Extyrannen, als derselbe zu Korinth schulmeisterte (ein antiker Louis Philipp in der Umkehrung), erzählen lassen.

struktion der Tonscala, ein Werk, welches wir gerade so wie es ähnlich mit mehreren Werken des Aristoteles ist, in einer dreifach verschiedenen Fassung, keine freilich vollständig besitzen. Die dreifach verschiedene Abfassung erklärt sich daraus, dass es Kollegien-Hefte seiner Vorlesungen sind, zum Theil von den Zuhörern nachgeschrieben. Die Aristoxenischen Elemente der Rhythmik sind ebenfalls nur ein sehr kleiner Theil des ursprünglichen Werkes; zur Ergänzung dienen die Auszüge, welche der Byzantiner Michael Psellus und andere Schriftsteller aus dem damals noch vollständiger vorliegenden Werke gemacht haben. Von grosser Wichtigkeit ist es auch, dass die kleine Plutarchische Schrift über Musik, die fast gänzlich ein Auszug aus älteren musikalischen Werken ist, sich hauptsächlich der vermischten Tischgespräche des Aristoxenus als Quelle bedient hat.

Wie der Grieche überhaupt ein schärferer Beobachter der Thatsachen ist als durchschnittlich der moderne Mensch, so ist dies in einem ganz eminenten Sinne in allen seinen Schriften der Musiker Aristoxenus, der sich hierin als ebenbürtiger Schüler des grossen Aristoteles zeigt. Wir dürfen fest überzeugt sein, dass alles, was er uns als Thatsachen der griechischen Musik und Rhythmik überliefert, dass er dieses alles auch wirklich mit aufmerksam folgendem Ohre in der Kunst der Griechen so, wie er es berichtet, gehört hat, auch wenn es uns modernen Menschen fremd und auffällig erscheint.

Die Zeit, in welcher Aristoxenus für die Musik und Rhythmik seines Volkes die Gesetze derselben erforschte, war nicht mehr die klassische Zeit der Kunst. Die klassische Produktivität zeigte sich damals höchstens noch in den bildenden Künsten, die im geschichtlichen Verlaufe bei den Griechen überall den Entwickelungsstufen der musischen Künste nachfolgen. Denn in der Aristoxenischen Epoche blühen Lysippus und Apelles, die Meister in Erz und in Farben, aber für Poesie und Musik war bereits die Zeit des Epigonenthums eingetreten. So unterscheidet denn nun Aristoxenus eine in mehrere Perioden zerfallende klassische Zeit oder, wie er selber sagt, »Zeit des schönen Typus« von demjenigen Kunststile, der sich in seiner Gegenwart geltend gemacht hatte. Aristoxenus ist mit ganzer Seele ein Anhänger und Ver-

treter des klassischen Stiles, der damals in der Praxis nur noch vereinzelte Anhänger fand. Auch der vorklassischen (archaischen) Periode schenkt er Anerkennung und bewundert deren unnachahmliche, rührende Einfachheit. Aber seine höchsten Kunstideale sind die Dichter-Komponisten aus der Zeit der Perserkriege und der darauf folgenden Perikleischen Epoche, vor allen Pindar und die älteren Dramatiker Athens. »Jetzt aber (klagt er) hat sich an Stelle des Pindarischen Stiles die neuere Dithyrambus-Musik des Philoxenus und Timotheus und im Theater statt der alten Chormusik eines Aeschylus und Pratinas die modische, nur nach Effekt haschende und um die Gunst der Menge buhlende, süssliche Arienmusik der Bühne zur Geltung gebracht.« Wir können uns in die Zeit des Aristoxenus leicht hineindenken, da es heut zu Tage in der Musik zwei ganz ähnliche Gegensätze giebt, wie damals an der Grenzscheide des klassischen und nachklassischen Alterthumes. Auf der einen Seite Bach, Händel und die darauf folgenden Perioden der Gluck'schen, Haydn'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen Musik, und dieser klassischen Musik gegenüber eine Richtung namentlich in der Theater-Musik, die zuerst durch die Italiener repräsentirt wird. Doch hat unsere Zeit, was in der des Aristoxenus nicht der Fall war, nicht bloss die Verehrung der klassischen Meister in treuem Herzen bewahrt, sondern wo man heut dem grösseren Publikum einen musikalischen Genuss bietet, da wendet man sich immer gern auch zu den Werken jener Meister zurück. Wenn auch die Gluck-Musik das heutige Theater (wir sagen es mit Bedauern) mehr und mehr zu verlassen droht, so ist dagegen ein anderer unserer allergrössten Komponisten, Joh. Seb. Bach, in unserem Jahrhundert aus der Vergessenheit hervorgezogen und dem grösseren Publikum der Genuss an dessen Schöpfungen ermöglicht worden. Wir haben noch immer reiche Gelegenheit, unsere sogenannte klassische Musik zu geniessen, aber zur Zeit des Aristoxenus brachten Koncerte und Theater fast ausschliesslich dem neueren Musikstile ihre Huldigung; die klassischen Kompositionen wurden nur selten aufgeführt, sie standen nicht mehr wie früher dem ganzen Musik liebenden Volke zu Gebote, sondern waren bloss dem kleinen Kreise der Musiker von Fach, sagen wir, der Musikgelehrsam-

keit zugänglich und bekannt geblieben. Und das ist die betrübende Thatsache, die den Aristoxenus gegen die ganze neuere Musik mit Bitterkeit erfüllt, die ihm nur das Alte als gut und das Neuere nur als schlecht erscheinen lässt.

Wir in unserer Zeit haben keinen Grund zu einem solchen Urtheile über unsere beiden Musikrichtungen. In der Zeit des Aristoxenus, an der Grenzscheide des freien Griechenthums und der darauf folgenden Zeit, welche unaufhaltsam durch die Makedonier hindurch zu der römischen und byzantinischen Periode, vom schönen Griechenthume zur Barbarei führt, da war es anders, da durfte Aristoxenus jene Neuerungen in der musischen Kunst mit Recht als den Anfang des Endes ansehen. In der Sammlung seiner Tischreden, den »symmikta Sympotika«, in welchen er die Gespräche verzeichnet, die er mit seinen Freunden und Zuhörern geführt, wenn er mit ihnen zu leichterer Unterhaltung sich vereinte, sagt er: »Wir thun dasselbe, wie die Einwohner von Paestum am Tyrrhenischen Meerbusen. Einstmals Hellenen, sind sie in Barbarei versunken und zu Tyrrhenern oder Römern geworden und haben ihre alte hellenische Sprache und Kultur aufgegeben. Bloss eines der alten hellenischen Feste feiern sie noch; da kommen ihnen die nationalen Namen und Bräuche wieder ins Gedächtnis zurück und unter Jammern und Thränen verlassen sie einander. Ebenso wollen auch wir jetzt, wo die Theater in Barbarei versunken sind und diese Musik des vulgären grossen Publikums zu einer tiefen Stufe des Verderbnisses herabgekommen ist, hier in unserem nur wenige umfassenden Kreise der alten Musik, wie sie einst war, gedenken.«

Zu weiteren Klagen über den Verfall der Kunst haben die späteren Jahrhunderte noch grössere Veranlassung, als auch noch das Ballet das Singdrama immer mehr verdrängt hatte. Solche Klagen finden sich bei Plutarch, einem der letzten Vertreter des schönen Griechenthums: »Aber nichts ist jetzt in unserer schlechten Musik so tief herabgekommen — sagt er — als die Orchestik, und es ist jetzt eingetroffen, was Ibycus in banger Vorahnung gesagt: Ich fürchte, dass wenn ich gegen die Götter einen Frevel begehe, ich mir Ehre erwerbe bei den Menschen. Denn die Orchestik hat sich vereint mit einer Art der Poesie, wie sie dem

Gebiete der Venus vulgivaga entspricht, den Bund aber mit jener himmlischen hat sie gebrochen, und beherrscht nun die bethörten und sinnlosen Theater, indem sie gleich einem Tyrannen die Musik sich unterthan gemacht hat. In Wahrheit aber hat sie bei allen verständigen und der göttlichen Natur theilhaften Männern alle Ehre verloren.«

Aristoxenus ist der erste unter den Griechen, welcher den Ahnungen vom Untergange der klassischen Kunst einen bestimmten Ausdruck gegeben hat. Die Periode der Barbarei liegt zwar noch in weiter Ferne, erst nach Jahrhunderten wird sie da sein, aber ihr Herannahen ist unaufhaltbar, und eben deshalb berühren uns jene Klagen mit einer unsäglichen Wehmuth. Aristoxenus steht der musischen Kunst der klassischen Zeit noch nahe genug, um eine bis ins Einzelne gehende lebendige Anschauung von ihr zu haben, die ihn befähigt die rhythmischen und melischen Gesetze derselben wissenschaftlich zu erfassen, wie sein Lehrer Aristoteles gegenüber den Gesetzen der dramatischen Poesie gethan hat. Doch eben dies Reflektiren über Kunstgesetze ist bereits ein Zeichen der geschwundenen Kunstproduktivität, bei Aristoteles wie bei Aristoxenus; die lebendige Kunst in ihrer Blüthezeit reflektirt nicht über ihre Kunstwerke, sondern schafft sie. Die Zeit der Kunstreflexion ist immer die des Epigonenthums.

Wir müssen nicht bloss die kunsttheoretischen Leistungen des Aristoxenus, sondern auch die Berechtigung seines Schmerzes über das von ihm geahnte Ende der Kunstpraxis anerkennen. Man sagt, dass er ein Mann von verbittertem Gemüthe gewesen, der nicht zu lachen verstanden habe. Das freilich konnte Aristoxenus nicht wissen, dass die musische Kunst mit dem Leben der griechischen Nation nicht abgeschlossen sein, dass sie in den christlich-germanischen Völkern von neuem wieder aufblühen würde, die Musik und Rhythmik in dem gewaltigen Bach und seinen Nachfolgern. Aristoxenus konnte nicht wissen, dass der in seiner Rhythmik von ihm aufgestellte Kanon der griechischen Kunst noch für eine um Jahrtausende spätere Zeit im frischen Leben grossartiger Kunstschöpfungen neue Gültigkeit gewinnen sollte.

So wenig sich unsere grossen Komponisten der rhythmischen Gesetze, denen sie im Schaffensdrange folgten, bewusst waren, so wenig konnten auch unsere Musik-Theoretiker jene rhythmische Arbeit des Aristoxenus noch einmal machen, dazu fehlte es der modernen Kunsttheorie an den Voraussetzungen der Aristoxenischen, an dem Bewusstsein von der Einheit der rhythmischen Formen der Musik mit denen der Poesie. Erst die Philologie hat von den griechischen Dichtern aus das alte einheitliche Band zwischen poetischem und musikalischem Rhythmus wieder anzuknüpfen und damit die Bedeutung der Aristoxenischen Rhythmik für die moderne Zeit zu erneuern begonnen. Insbesondere ist es die philologische Thätigkeit des grossen Alterthumsforschers August Boeckh, welcher dieses Verdienst gebührt. Nach seinem Vorgange habe ich in der Schrift des Aristoxenus, und was in der alten Litteratur damit zusammenhängt, weiter zu forschen und mit dem Ergebnis die rhythmischen Thatsachen der modernen Musik in Zusammenhang zu bringen gesucht. Die Musiker von Fach mögen es mir zu Gute halten, wenn ich hierbei in der Rückkehr zum Alten manches vorbringen muss, was der bisherigen Auffassung der Musik-Theoretiker fremd ist. Es liegt in der Natur der Sache, dass ein Musiker bei seinem anstrengenden Fachstudium weder Zeit noch auch die nöthigen Voraussetzungen zu einer Arbeit wie der vorliegenden haben konnte. Mögen deshalb die Fachmusiker insbesondere die ihnen neu erscheinenden Terminologien, die sie hier vorfinden, ohne allzugrossen Unmuth entgegennehmen: es sind nicht neue, sondern im recht eigentlichen Sinne alte Terminologien, so viel älter als die vulgären, wie Aristoxenus und die klassische Griechenzeit älter als Reicha, Lobe und Marx ist, deren die alte Ueberlieferung nicht beachtende Verwendung der antiken Termini »Periode und Glied (Kolon)« genau von derselben Art ist, wie wenn ein Geometer den Kreisbogen »Trapez«, die gerade Linie eine »Kurve«, das Viereck »Triangel« nennen wollte. Denn fürwahr, denselben tragikomischen Effekt, welchen eine solche barbarische Verwechslung der geometrischen Termini verursachen würde, genau denselben Eindruck verursacht die Begriffsverdrehung, welche sich Antoine Reicha mit den rhythmischen Termini »periodus« und

»membrum« zu Schulden hat kommen lassen. Ich hoffe im Namen des gesunden Verstandes, dass Marx und Lobe den von Reicha eingeführten Missbrauch nicht für die Ewigkeit zur Geltung gebracht haben, sondern dass es noch Zeit ist, zu der schönen Nomenklatur der Alten im richtigen Gebrauche der Ausdrücke »Periode« und »rhythmisches Glied« zurückzukehren.

Methode und Disposition des Buches ist der »Griechischen Metrik« so ähnlich wie möglich geworden. Der Grund davon liegt weniger darin, dass der Mitherausgeber der »griechischen Metrik« zugleich der Verfasser des vorliegenden Buches ist, als vielmehr in der wirklichen Wesensidentität beider Disciplinen. Die letztere ist es, welche bewirkt hat, dass die moderne musikalische Rhythmik genau angelegt ist wie die griechische Metrik oder vielmehr wie ich die griechische Metrik anlegen würde, wenn ich sie noch einmal zu schreiben hätte. Was die Differenzen betrifft, so konnten in der griechischen Metrik die Beispiele viel zahlreicher sein, als hier in der musikalischen Rhythmik. Hier war bei der unübersehbaren Masse der in Frage kommenden Musik-Kompositionen eine durchgreifende Beschränkung nöthig. Die antike Poesie ist im Ganzen nur so karg uns zugekommen, dass man hier die vorhandenen Beispiele fast erschöpfend beibringen durfte. Und von den griechischen Dichtern liegt für Pindar, der nun einmal den historischen Ausgangspunkt der antiken Metrik bildet, seit der Boeckh'schen Ausgabe ein im Ganzen durchaus mit der richtigen Kolotomie versehener Text vor, und durch G. Hermann ist auch dem Aeschylus, neben Pindar der wichtigsten metrischen Quelle, eine Textausgabe zu Theil geworden, durch welche die Aeschyleische Kolotomie zwar minder sicher steht als die Pindar'sche, immerhin aber doch von der Art ist, dass sie ohne viele Abweichungen einer griechischen Metrik zu Grunde gelegt werden konnte. Aber wo giebt es Ausgaben unserer grossen Komponisten, in denen dasselbe bezüglich der Rhythmik geleistet wäre, wie für Pindar durch Boeckh oder auch nur wie für Aeschylus durch Hermann? Hat man doch die Nothwendigkeit einer Kolotomie für die Werke der Komponisten bis jetzt überhaupt noch nicht empfunden, so nothwendig die Abtheilung in Kola, Perioden und Systeme oder Strophen für

die Vortragenden behufs richtiger, geschmackvoller Ausführung auch sein würde! Wenn die Gedichte der Alten nicht in Kola u. s. w. abgetheilt wären, wie würde der Leser sie rhythmisch vortragen können? Denken wir uns Pindarische Gedichte ohne jene Abtheilung, würde man sie anders als Prosa, im besten Falle anders als unendliche Poesie recitiren können? Nun steht die Sache für die musikalische Komposition zwar anders, bei Beethoven und Mozart kann der Vortragende rhythmische Grenzen auch ohne phrasirte Editionen bald herausfühlen und sie durch seinen Vortrag zu Gehör bringen, aber viel, viel schwerer ist dies z. B. bei Bach, der nicht eine einzige Andeutung der rhythmischen Gliederung, nicht durch Legatozeichen, noch auf andere Weise zu geben pflegt, denn selbst die Taktstriche sind in den meisten Fällen keine rhythmischen Grenzbestimmungen. So hört man denn die Bach'sche Musik fast durchweg als eine unendliche, rhythmuslose. Und wie häufig kommt das auch für die Werke anderer Komponisten vor? Ist doch Lussy eigentlich der erste, der die Nothwendigkeit, die Kolagrenzen eines Musikstückes durch bestimmte Zeichen anzudeuten, erkannt und ausgesprochen hat.

In einer rationelleren Weise als der Lussy's sind in meiner und Melgunow's rhythmischer Ausgabe Bach'scher Fugen die Kola-, Perioden- und Strophengrenzen angegeben, wodurch jene Fugen nun auf denselben Standpunkt wie etwa die Pindarischen Gedichte durch Boeckh's Ausgabe gestellt sind. Was Lussy will und für einige wenige Melodien ausführt, würde etwa der Hermann'schen Aeschylus-Ausgabe entsprechen, in welcher nur die Kolagrenzen angegeben sind, die Zusammengehörigkeit mehrerer Kola zu der höheren rhythmischen Einheit, welche wir mit dem alten Pindar-Scholiasten Periode nennen, unbemerkt geblieben ist.

Nicht bloss die Kola-Grenzen, sondern auch die Perioden-Grenzen ausfindig zu machen und anzuzeigen, hat für ein Musikstück ungleich mehr praktische Bedeutung als für die blosse Poesie, da, wie das vorliegende Buch zeigen wird, die Perioden-Grenzen das Crescendo und Diminuendo des musikalischen Vortrages bestimmen.

Die Hauptaufgabe dieses Buches ist es, in dem Musiker von

Fach das Bewusstsein der rhythmischen Gliederung nach Kola, Perioden und Systemen, und dass eben hierin der gesammte Rhythmus bestehe, zu erwecken und lebendig zu machen und ihm zu zeigen, wie er diese Gliederung zum Ausdruck bringe. Die Beispiele, die ich für meine Darstellung des Rhythmus nöthig hatte, konnte ich nur so vorbringen, dass ich selber sie hier zum ersten Male mit den rhythmischen Grenzzeichen versah oder, mich philologisch auszudrücken, dass ich selber die Kolotomie vornahm. Wollte ich den Umfang des Buches nicht allzusehr ausdehnen, so musste ich mich in Beziehung auf das herbeigezogene Material in engen Grenzen halten und es musste hierdurch diese musikalische Rhythmik ein anderes Aussehen erhalten als die griechische Metrik. Da habe ich nun freilich bezüglich des Materials einen anderen Standpunkt als das Lussy'sche Buch anlegen müssen. Beliebte Klavier-Kompositionen aus der Kategorie der sogenannten Salon-Musik und beliebte Opern-Melodien und Lieder konnten mir hier wenig helfen. Ich musste in erster Instanz auf Bach zurückgehen, als denjenigen, welcher in der gesammten modernen Musik die grösste rhythmische Fülle vertritt, und ihn als solchen den Musik-Studirenden zum Bewusstsein bringen. Wenn ich vorwiegend die Bach'schen Instrumentalfugen herbeigezogen habe und nicht die Suitensätze, wie Philipp Spitta I, 781 anräth, so werde ich für die vorliegende Arbeit auf seine Zustimmung hoffen dürfen. Die verschiedenen Gründe, welche gerade das Studium der Instrumentalfuge, um Einsicht in unsere moderne Rhythmik zu gewinnen, so ausserordentlich geeignet machen, werden zum grössten Theile aus diesem Buche selber zu ersehen sein. Hier nur dies Eine, dass Bach in seinen Fugen dieselbe rhythmische Massbestimmung wie Aristoxenus, nämlich den untheilbaren Chronos protos, zu Grunde gelegt hat, wogegen er in den Suiten und sonstigen Musikstücken sich ebenso wenig wie Haydn, Mozart und Beethoven den Chronos protos zu zertheilen scheut.

Wir dürfen uns nicht scheuen auszusprechen, dass die Bach'schen Instrumentalfugen für die Wissenschaft der modernen Rhythmik dieselbe grundlegende Bedeutung haben, die für die Doktrin der griechischen Metrik nach dem Urtheile aller philologischen

Fachmänner den Pindarischen Gedichten zukommt. Nebenbei war es freilich auch meine Absicht, den Musik-Studirenden ein wenig das Interesse an der Schönheit Bach'scher Musik zu erwecken. Es handelte sich bei mir nicht bloss um das, was man aus den Werken des grossen Meisters in rhythmischer Beziehung lernen kann, sondern fast noch mehr war mir die Bach'sche Musik Selbstzweck.

Vielleicht bin ich ungerecht gewesen, dass ich neben den Bach'schen Fugen den Klavier-Sonaten Beethoven's die meiste Bedeutung geschenkt habe. Das war aber nicht etwa bloss individuelle Sympathie, sondern ich glaubte damit den billigen Wünschen derer, die mein Buch lesen und studiren wollen, entgegenkommen zu müssen. Dürfen wir in rhythmischer Beziehung dem grossen Bach etwa die Stellung Pindar's anweisen (ich bemerke, dass ich niemals Horazens Urtheil über Pindar habe beistimmen können), so wird der Kunst Beethoven's für die moderne Welt dieselbe Stellung zu vindiciren sein, wie innerhalb der antiken Welt der Kunst des Aeschylus, ein Vergleich, bei welchem ich nicht weiss, ob Aeschylus oder Beethoven mehr durch denselben geehrt wird.

Wenn das vorliegende Buch auch hauptsächlich im musikalischen Interesse geschrieben ist, so wird es leicht begreiflich sein, dass ich manches Ergebnis dieser meiner Studien, welches von reinem philologischen Interesse ist, nicht unterdrücken mochte. Dahin gehört, was über die sekundären Rhythmen-Geschlechter der Alten, den Logos epitritos und triplasios, über die von G. Hermann sogenannte Basis und über den irrationalen Takt des Aristoxenus gesagt ist. So lange es mir nicht verstattet war, die Bach'schen Fugen für die Disciplin der Rhythmik herbeizuziehen, so lange blieb mir eine Analogie der modernen Musik für dasjenige, was Aristoxenus irrationalen Takttheil nennt, unbekannt. Dasselbe ist auch von der metrischen Thatsache zu sagen, welche Hermann als Basis bezeichnet. Wie weit freilich die Musiker bei Bach und sonst die Irrationalität in Haupt- und Binnen-Cäsuren zum vernehmbaren Ausdruck bringen wollen, muss billiger Weise ihrem Ermessen überlassen bleiben: ich habe mich über diesen Punkt so masshaltig und bescheiden wie nur möglich ausdrücken zu müssen geglaubt.

Wir haben in dem Vorausgehenden die thatsächliche Beziehung angedeutet, in welcher Bach, ihm selber unbewusst, für seine Rhythmik zur klassischen Griechenzeit steht, — mehr oder weniger auch alle übrigen Komponisten. Die Rhythmik ist bei allen Kunst- und Kulturvölkern aller Zeiten wesentlich dieselbe. Der grosse Meister des 18ten Jahrhunderts war aber deutscher Künstler, neben Beethoven, Weber, Wagner ist er der deutscheste aller grossen deutschen Komponisten. Es wäre unerhört, wenn er nicht als Rhythmiker auch zugleich ein Sohn seiner Zeit und seines Volkes sein sollte. Ein altes Erbgut der deutschen Kunst bis auf unsere Tage, zu dem es bei den Griechen keine oder nur geringe Analogie giebt, ist die Stollen- und Abgesangs-Strophe, welche sich aus der Zeit der Kreuzzüge im lebendigen Flusse des deutschen Volksliedes erhalten und namentlich der Choralstrophe des protestantischen Kirchengesanges eine feste typische Form gegeben hat. Es kann bei Goethe's Vorliebe für national-deutsche Kunst und Poesie nicht auffallen, dass sich in seiner Lyrik eine entschiedene Hinneigung zu national-deutscher Strophe und -deutschem Verse zeigt, viel mehr als z. B. bei Schiller. Noch entschiedener fast als in der Goethe'schen Lyrik tritt in der Bach'schen Instrumental-Fuge das Wesen der deutschen Minnelieds- und Kirchenlieds-Strophe zu Tage. Es darf getrost gesagt werden, dass die Konstruktion der Bach'schen Instrumental-Fuge ohne ein Rekurriren auf jene deutsche Strophenform nicht zu verstehen ist. Nur derjenige Vortrag Bach'scher Fugen wird der Komposition genügen können, wird wirklich poetische Kunstwerke allerersten Ranges zur Anschauung bringen, welcher in ihnen die rhythmischen Abschnitte zu finden und dem Zuhörer fühlbar zu machen versteht, wie sie im protestantischen Kirchenliede durch die Perioden des Stollens, Gegenstollens und Abgesanges markirt werden. Die alten Fugenregeln über Dux, Comes, Thema, Antithema, Zwischensatz, Reperkussion werden zwar fortdauernd ihre Gültigkeit behalten, aber sie sind zunächst nur der äusserlichen Erscheinung entnommen. Auch nach den todten Regeln des alten Fuxischen Gradus ad Parnassum kann man Instrumental-Fugen komponiren. Aber Bach'sche Fugen werden das nicht werden. Bach hat die todten und star-

ren Fugenregeln begeistigt, indem er sie in Beziehung zu den Abschnitten der protestantischen Choralstrophe setzte. So gehört die Bach'sche Instrumental-Fuge zu dem allermelodischsten, was wir in der Musik besitzen. Die Choralstrophe war auch für die Instrumental-Musik das sich von selber ergebende Vorbild des wunderbaren Organisten.

Wenn auch viele Bach'sche Instrumental-Fugen einen entschieden religiösen Inhalt haben, so wird im Allgemeinen zwischen Bach'scher Instrumental-Fuge und protestantischem Kirchenliede ein grosser Unterschied bestehen; sie ist vorwaltend eine weltliche Musik und Poesie. Durch die Bach'sche Instrumental-Fuge wird die Stollen- und Abgesangs-Strophe wieder zu dem, was sie bei ihrem ersten Auftreten im Minneliede zur Zeit der Kreuzzüge war: der Theil eines weltlichen Kunstwerkes auf christlicher Grundlage. Und hierzu kommt nun bei Bach noch das Element, welches dem Minneliede fehlt, das griechisch-antike. Deutsch, christlich und heidnisch-antik zugleich! Die wahre Vereinigung des griechisch-antiken und des mittelalterlich-christlich-germanischen Geistes ist in der modernen Kunst des grossen Bach vollzogen, obwohl das Antike darin ihm als solches ebenso wenig bewusst war wie das Mittelalterliche.

Das Erscheinen des Lussy'schen Werkes: »Traité de l'expression musicale«, obwohl es mit mir vielfach die nämlichen Zwecke verfolgt, war auf das Erscheinen des meinigen ohne Einfluss. Meine früheren Arbeiten konstatiren, dass meine rhythmischen Grundanschauungen älter als Lussy's Buch sind. Unser beiderseitiger Ausgangspunkt ist trotz mancher Berührungen vielfach verschieden, ich gehe von der Rhythmik und Poetik der Griechen, Lussy von der modernen Poesie aus; ich habe für die musikalische Rhythmik der Modernen vorwiegend Bach im Auge, der in Lussy's Buche mit keinem Wort erwähnt wird. Die hauptsächlichsten der sachlichen Differenzpunkte habe ich gewissenhaft berücksichtigt, so weit es geschehen konnte, denn Lussy will dem Vortragenden Anweisung zur Ausführung gewisser rhythmischer Eigenthümlichkeiten geben nach Massgabe der Erfahrungen, die er dem Spiele berühmter Virtuosen entnommen, während mein Buch ohne solche Autorität der Virtuosen

aus der Musik-Komposition selber den rhythmischen Vortrag mit Hilfe der griechischen Rhythmik aufzufinden sucht und sich leider nur zu oft mit der Manier der Virtuosen im Widerspruche befinden wird.

Wie könnte ich das Buch schliessen, ohne denen meinen aufrichtigen Dank auszusprechen, welche mich bei der Arbeit durch ihre freundliche Unterstützung gefördert haben? Das sind zunächst meine lieben Schüler und Schülerinnen, die jetzt Angesichts des Buches überzeugt sein werden, dass ich nicht bloss gelehrt, sondern auch durch Lehren gelernt habe, wenn sie in unermüdlicher Bereitwilligkeit die rhythmische Gliederung einer Bach'schen Fuge oder Beethoven'schen Sonate so oft nach meiner Angabe änderten, bis alle rhythmischen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten durchlaufen waren. Vor allen an Frl. Wilhelmine Sauer in Goldingen, Frau Christel Dietsch in Rothenburg geb. Bahr aus Goldingen, Frl. Alide Ploeger in Fellin, Frl. Julie Beck in Moskau meinen herzlichsten Dank, deren aller Eifer für Bach's Musik mir die beste Widerlegung der ungünstigen Urtheile war, welche der »Wohlbekannte« über dieselbe ausgesprochen. Ja, sie sind wirkliche Stimmungsbilder, diese kleinen Kunstwerke des Wohltemperirten Klaviers, nicht minder fesselnd, entzückend und ergreifend als die Beethoven'schen Sonaten-Sätze.

Sie sowohl in ihrer antik-rhythmischen Gliederung, als auch zugleich in einem künstlerisch vollendeten Vortrage gehört zu haben, dieser Genuss, dessen sich bis jetzt nicht Viele rühmen können, wurde mir hier durch den unübertrefflichen Meister des Anschlags Herrn Julius Nikolajewitsch von Melgunow zu Theil, meinen Mitarbeiter an der rhythmischen Ausgabe Bach'scher Fugen, der sich im Augenblicke durch die Sammlung und Herausgabe der National-Musik des russischen Volkes um die Geschichte der Musik ein einzig dastehendes Verdienst erwirbt. Auch meinem lieben Freunde Johannes Bartz, Organisten an der lutherischen Peter-Paul-Kirche in Moskau, meinen öffentlichen Dank für das Interesse, mit welchem er meine Arbeit während ihres Werdens von Anfang an begleitet. Wie viele Fehler sind es, die ich durch seine und Melgunow's freundliche Erinnerung habe vermeiden können!

Meinen warmen Dank auch an Frau Dr. Berta Petrowna Gringmut geb. v. Sokolowska. Ohne ihr lebendiges Interesse für die Bach'schen Fugen hätte ich sicherlich für viele derselben die richtige rhythmische Gliederung nicht erkannt. Ihrer freundlichen Mahnung habe ich insbesondere zu danken, dass ich den Muth fand, dem daktylischen und dem trochäischen Rhythmen-Geschlechte das ionische als drittes hinzuzufügen, von dessen Vorhandensein in der modernen Musik sie schon im Sommer 1876 und 1877, veranlasst durch die zweite Gdur-Fuge des Wohltemperirten Klaviers, überzeugt war, wo ihm unser gemeinsamer Freund Melgunow, mit den Ionici des Horaz bei seiner akademischen Lyceumsbildung wohlbekannt, noch seine Anerkennung versagte.

Von den in Deutschland lebenden Musik-Forschern hat insbesondere Herr Prof. Spitta in Berlin meiner Arbeit ein theilnehmendes Interesse bewiesen, welches mich ebenso wie die vielfache Belehrung, welche ich durch sein »Leben Bach's« für dieselbe erhalten, zu unvergesslichem Danke verpflichtet. Mögen auch Andere in ihr eine nicht nutzlose Arbeit finden.

Moskau, im Mai 1879.

NACHWORT.

Eine Zuschrift des Herrn Prof. Philipp Spitta, in welcher mir derselbe die erfreuliche Anzeige macht, dass er die Firma Breitkopf und Härtel zum Verlage dieses Buches bestimmt habe und dass sie das ihm von mir übersandte Manuskript baldigst zu drucken gesonnen sei, sowie auch eine gef. Mittheilung des Herrn Prof. Arthur von Oettingen in Dorpat, in welcher sich derselbe über die von mir ihm zugesandte rhythmische Ausgabe einiger Fugen Bach's ausspricht, veranlassen mich dem Vorworte nach Folgendes hinzuzufügen.

Das vorliegende Buch bezeichnet der Titel als Theorie des musikalischen Rhythmus auf Grundlage der antiken. Gleich den dieser ganzen Arbeit zu Grunde gelegten rhythmischen Elementen des Aristoxenus, welche durchaus nicht darauf ausgehen, zu lehren wie der Komponist rhythmisiren soll, sieht auch sie zunächst von allem praktischen Zwecke ab, verfolgt in erster Linie ein rein wissenschaftliches Kunst-Interesse. Auch wenn sie dem Musiker und Virtuosen durchaus keinen praktischen Dienst leistete, auch wenn der Vortragende nicht im geringsten durch die Rhythmik zu einer Modifikation seiner Vortragsweise veranlasst würde, könnte es ihm immer nicht erlassen bleiben, eine genaue theoretische Einsicht in die rhythmische Konstruktion des von ihm vorzutragenden Musikwerkes sich zu verschaffen. Und eben diese Einsicht sich zu verschaffen, dazu soll das vorliegende Buch ihm eine umfassende Anleitung geben, eingehender als die den musiktheoretischen Lehrbüchern beigegebenen Abschnitte über den Rhythmus sein können.

Aber es ist fast unvermeidlich, dass aus der Theorie des musikalischen Rhythmus auch gewisse praktische Forderungen über Ausdruck und Vortrag folgen. Lussy's Buch »sur l'expression musicale« ist zum grossen Theile auf die Natur der rhythmischen Glieder basirt. Es ist keineswegs meine Ansicht und auch nicht mein Wunsch, dass ich mit den aus der Theorie des Rhythmus folgenden praktischen Forderungen über den musikalischen Ausdruck etwas Neues sage. Es gehörte sich aber, dass demjenigen, welcher mit diesen praktischen Forderungen längst bekannt ist und welcher sich die betreffenden Gesetze des Vortrages thatsächlich längst zu eigen gemacht hat, der Zusammenhang dieser Vortrags-Gesetze mit dem Wesen des Rhythmus klar gemacht werde, damit er sich der Gründe, weshalb er so oder so, mit diesem oder jenem Ausdruck zu spielen hat, bewusst werde. Das wird jedem denkenden Musiker unerlässlich sein.

Nach Massgabe der in diesem Buche niedergelegten theoretischen Sätze über den Rhythmus habe ich zusammen mit meinem Freunde und Schüler Julius von Melgunow eine die Grenzen der rhythmischen Abschnitte genau angebende Ausgabe Bach'scher Fugen veranstaltet. Sie war nicht für die Oeffentlichkeit des Buchhandels, sondern nur für private Kreise derjenigen bestimmt, die sich für Bach und für Rhythmus, ein wenig auch für die Griechen interessirten. Nichts desto weniger sind mir Beurtheilungen dieser mein rhythmisches System repräsentirenden Ausgabe von Seiten der Musiker und Musikforscher nicht vorenthalten worden, womit offen gestanden der Zweck, den ich bei dieser Ausgabe hatte, erreicht ist.

Wohlwollende Beurtheiler der Ausgabe meinen, dass auch sie die rhythmische Gliederung so aufgefasst hätten; das Neue und Eigene, was ich dabei gethan, bestehe darin, dass ich diese rhythmischen Abschnitte mit der rhythmischen Theorie der Griechen in Zusammenhang gebracht und ihnen eine bestimmte, fest bezeichnende Nomenklatur aus der Terminologie der griechischen Rhythmiker und Metriker gegeben hätte. Solche Urtheile waren mir natürlich die allererwünschtesten. Auch mir kam es vor, als ob mein ganzer Antheil an dem von mir vertretenen Systeme lediglich darin beruhe, dass ich die betreffende Disciplin der

Alten mit egoismusloser Hingebung und Gewissenhaftigkeit studirt. Zu meiner ganz besonderen Befriedigung konstatire ich, dass dieses Urtheil aus Deutschland, und zwar aus Berlin und Leipzig kam.

Ein ebenso wohlwollendes und willkommenes Urtheil kam mir aus Breslau zu, doch schon mit einer bestimmt ausgesprochenen Einschränkung. Den von mir rhythmisirten Fugen Bach's müsse man bezüglich der von mir angenommenen rhythmischen Abschnitte durchaus beistimmen; es gebe ausser den von mir bearbeiteten auch noch andere Bach'sche Fugen, die eine ähnliche Kolotomie zuliessen. Aber bei anderen wäre eine Gliederung nach Versfüssen, Kola, Perioden unstatthaft, auch die Beethoven'sche Sonate widerstehe derselben. Meine eigene Ansicht ist das natürlich nicht: wie ich die Sache auffasse und in der jetzt vorliegenden Theorie ausführlich dargestellt habe, vermag kein Komponist, wenn er nicht etwa absichtlich unendliche Musik schreibt (was schwer genug ist), reine Instrumentalmusik anders als in strengster kolotomischer Gliederung zu schreiben, genau wie der Vokal-Komponist: kein trochäisches und daktylisches Kolon länger als bis zur Hexapodie, kein ionisches über das Trimetron hin auszudehnen.

Andere keineswegs übelwollende und der Sache im Allgemeinen zugethane Beurtheiler der rhythmischen Ausgabe Bach's sprechen sich dahin aus, dass die zu Grunde gelegte Theorie viel Anerkennenswerthes enthalte, dass sie die Fugen Bach's von einem bisher neuen Gesichtspunkte auffasse, den man nicht wieder aus den Augen lassen dürfe. Aber es sei nicht räthlich, diesen Principien im Vortrage Ausdruck zu geben, nicht räthlich am Kolon-Ende das Legato aufzuheben, gleich dem Athem-Schöpfen am Ende eines Verses in der Vokalmusik. Das thue dem glatten, reinen Spiele Eintrag, bewirke einen Vortrag, welcher nervös mache. Der bisher übliche, das Ende der Kola und Perioden nicht berücksichtigende Vortrag sage besser zu. Man müsse sich an dem »Melos« genügen lassen, des Rhythmus bedürfe es nicht, um an Bach Freude zu haben.

Einer Opposition gegen den rhythmischen Vortrag kann zweierlei zu Grunde liegen. Einmal die hauptsächlich von Richard Wagner vertretene Auffassung, dass der Rhythmus an sich der Musik fremd,

dass er ein erst aus den bildenden Künsten herübergeholtes sinnliches Element sei, welches der rein geistigen Natur der Musik Eintrag thue, wie denn die mit so unsäglicher Rührung erfüllende Musik Palestrina's noch nichts von Rhythmus und rhythmischen Abschnitten wisse, welche ihrerseits vielmehr besonders erst durch Mozart in die Musik hineingekommen seien. Die vollendete Musik, die Musik der Zukunft, müsse wiederum eine rhythmuslose werden, welche die Anordnung des Melos nach denn sinnlichen Abschnitten der Perioden und Periodenglieder aufgebe; welcher statt den durch Ruhe- und Endpunkte begrenzten endlichen Melodien ein unendliches Melos gezieme.

Aber nicht die gesammte Musik soll nach Wagner eine unendliche sein. Die Musik Mozart's und namentlich Beethoven's steht nach seiner Auffassung auf einer Stufe höchster Kunstentwicklung, eine Musik, die nicht bloss mit unsäglicher Rührung erfülle, sondern auch gewaltig bewege und ergreife, welche auf die Nerven mit voller Macht einwirken solle. Wer hier bloss Glätte des Vortrags wolle, wer sich scheue sich die Nerven erregen zu lassen, der gehöre zu den »musikalischen Mässigkeitsvereinlern«. Und so verlässt auch Wagner häufig genug den Standpunkt der rhythmuslosen unendlichen Musik; fast überall da, wo er mächtig bewegt und in die Seele greift, ist auch seine Musik eine endliche Musik mit festen rhythmischen Abschnitten.

Wagner basirt sein Princip der rhythmuslosen Musik in seiner Schrift über Beethoven auf ein Philosophem Arthur Schopenhauer's. Wenn wir der Autorität Schopenhauer's und den daraus von Wagner gezogenen Folgerungen die Gedanken der Griechen gegenüberstellen, so dürfen wir das dem grossen Meister gegenüber schon wagen, der ja von allen Musikern vor den Griechen und ihrer Kunst die allergrösste Verehrung hat, der ja die Renaissance des Griechenthums für die Zukunftsmusik als unerlässlich postulirt. Auch dem »Nervösen« und »Mässigkeitsvereinler« stellen wir dieselben Griechen gegenüber, die wir gegen Wagner, der doch wahrhaftig kein Nervöser und Mässigkeitsvereinler ist, den Rhythmus befürworten lassen.

Wen von den Griechen dürfen wir zuerst herbeiziehen? Schopenhauer verlangt den Plato. So sei es Plato. Es wird kaum paradox erscheinen, dass ich mit dem Platonischen Timäus

beginne, trotzdem derselbe keine Kunstphilosophie, sondern eine Naturphilosophie zu begründen sucht.

Plato stellt dort drei Principien auf. Das erste Princip ist das ewig Seiende, welches stets ist, aber niemals wird und niemals vergeht, welches nur durch den Logos d. i. die abstrakte Vernunft, aber nicht durch die Aisthesis d. i. durch die Sinne erfasst werden kann. Plato denkt sich darunter, um dies gleich zu verrathen, den abstrakten Inhalt des göttlichen Denkens, welches stets unverändert und ewig sei, welches absolut gegeben und nicht reflexionsmässig zu definiren sei: das göttliche Urbild, von welchem der menschliche Geist das Abbild.

Was den Inhalt des ewigen, unendlichen göttlichen Geistes betrifft, so ist derselbe nach der Darstellung des Platonischen Timäus hauptsächlich ein mathematischer, was darauf beruht, dass die Ordnung der Welt sich vorzugsweise in bestimmten Zahlenverhältnissen manifestirt, sowohl in den kosmischen Gebilden, mit denen sich die Astronomie beschäftigt, wie auch in den tellurischen Formen, mit denen es Physik und Chemie zu thun hat. Die Regelmässigkeit und Gesetzmässigkeit dieser Formen setzen ein mathematisches Denken voraus. Ganz besonders scheint dies dem Plato für die Ordnung innerhalb der musikalischen Skala — sagen wir für die Akustik — der Fall zu sein, die er vor allem Uebrigen unmittelbar auf das göttliche Denken als eine mathematische Konstruktion desselben zurückführt und von dem göttlichen Urbilde nach mathematischen Funktionen (in der Form der geometrischen, arithmetischen und harmonischen Proportion) sich entwickeln lässt. Nach denselben Zahlenverhältnissen der Akustik — so nimmt Plato an und mit ihm fast die ganze antike Welt — hat der uranfängliche göttliche Geist auch die kosmische Ordnung des Weltgebäudes gestaltet.

Von dieser Art sind die uranfänglichen Gedanken des absoluten Geistes, der wiederum das Urbild für sein Abbild, den menschlichen Geist ist.

Von dem Gotte des Christenthums und des Mosaismus ist der von Plato konstruirte göttliche Geist hauptsächlich dadurch verschieden, dass jener nicht bloss Bildner der Welt und der Materie, sondern auch Schöpfer der Welt und der Materie ist. Dort heisst

es: »Gott hat die Welt aus nichts erschaffen«, nach Plato dagegen ist die Materie der Welt unerschaffen, sie ist so ewig wie der göttliche Geist selber, der bezüglich ihrer nichts gethan, als sie nach seinem Denken zu formen, und daher nicht Gott, sondern Demiurgos genannt wird. Wohl verstanden, die uranfängliche gleich dem göttlichen Geiste ewige Materie hat ursprünglich keinerlei Unterschiede innerhalb ihrer selbst, hat sie auch noch nicht im Keime in sich; alle Mannigfaltigkeit innerhalb der Materie, alle differenzirte Materie ist vielmehr erst eine That des göttlichen Geistes.

Diese allewige unterschiedslose indifferente Materie (Ekmageion), ebenfalls nicht durch die Aisthesis, sondern nur durch den Logos zu erfassen, ist das zweite Princip Plato's — auch wenn es in der Darstellung des Timäus »das dritte« genannt wird.

Indem die Materie durch den göttlichen Geist geformt wird, wird sie zum Abbilde desselben. Der göttliche Geist ist das einzige, was wirklich existirt, was niemals wird und niemals vergeht und keiner Veränderung unterworfen ist. Die von Gott geformte, von seinem Geiste durchdrungene und zu seinem Abbilde gemachte Materie dagegen hat keine wirkliche, bleibende Existenz, sie *ist* nicht, sondern sie *wird* stets und *vergeht* stets. Plato sucht dies durch einen Vergleich anschaulich zu machen. Die Welt der materiellen Gebilde gleicht, sagt er, dem flüssigen Metallinhalte eines Mischkessels, aus welchem der Demiurgos fortwährend stereometrische Figuren bildet, Dreiecke, Vielecke, Kugeln u. s. w., und nachdem er sie gebildet augenblicklich in den Mischkessel zurückwirft, um daraus wieder andere Gestalten hervorzubringen.

Das Christenthum betont in dem Begriffe Gottes besonders das Moment der Liebe und Güte. Es heisst zwar auch: »Gott ist ein Geist«; doch nur der Platonischen und überhaupt der griechischen Weltanschauung ist es eigenthümlich, das Geistige im Begriffe Gottes als das Denken zu specialisiren.

Aber nicht bloss mathematisches Denken ist der absolute Geist, sondern auch Denken des Schönen. Im göttlichen Geist besteht die absolute Schönheitsidee: er ist ihr Urbild. Indem er die allgemeine, in sich unterschiedslose Materie nach bestimmten Zahlenverhältnissen zu unorganischen und organischen Gebilden formt,

zum Krystalle, zum vegetabilischen, zum animalischen Organismus, verfährt er nach der ewigen Schönheitsidee seines Geistes und schafft das Naturschöne. Doch weil das Naturschöne als Gebilde der Materie zu jenen Existenzen gehört, welche nach Plato's Ausgangspunkte eigentlich und in Wahrheit nicht existiren — nicht wahrhaft sind, sondern nur werden und vergehen, so kann in der Natur sich niemals die absolute Schönheitsidee rein darstellen: was hier schön ist, trägt die Züge des Schönen immer nur vereinzelt und zerstreut, niemals in voller Totalität. Darin liegt die Schranke des Naturschönen.

Ueber diese Schranke geht das Kunstschöne hinaus d. i. das in den Gebilden der Kunst sich verkörpernde Schönheitsgefühl. Nicht der göttliche Geist, nicht das Urbild der Schönheitsidee ist der Bildner, sondern der menschliche Geist als Abbild des göttlichen, dem die absolute Schönheitsidee des göttlichen Geistes immanent ist. Das Verhältnis des menschlichen Künstlers zu seinem Kunstwerke ist genau dasselbe wie nach Platonischer Auffassung das Verhältnis des ewigen göttlichen Bildners (des Demiurgos) zur Materie, zum Ekmageion, aus welcher er die Welt und das Naturschöne formt. Wie der Demiurgos das Ekmageion, dem er seinen Geist einprägt, gleichsam vorfindet (das Ekmageion ist eben so ewig wie der göttliche Geist), so ist auch dem Künstler das Ekmageion für sein Kunstwerk gegeben. An sich ist dasselbe formlos; indem er es zum Kunstwerke bildet, formt er es nach der dem menschlichen Geiste immanenten Schönheitsidee, welche ein Abbild des in Gott liegenden Urbildes der absoluten Schönheitsidee ist.

Worin die Schönheitsidee besteht, das können wir von unserem Platonischen Standpunkte aus nicht definiren: sie gehört eben zu dem absolut Gegebenen, was gleich dem göttlichen Geiste selber und gleich der abstrakten Materie nur durch den Logos, nicht durch die Aisthesis erfasst und folglich nicht verstandesmässig definirt werden kann.

Vom Schönen und der Schönheitsidee sagt Plato wenigstens im Timäus Nichts, obwohl das von uns Angedeutete auch aus den dort ausgeführten Kategorien folgt. Vom Kunstschönen und den einzelnen Künsten sagt Plato überhaupt Nichts, ja es scheint, als

ob er den Künsten nicht eben hold sei. Die Künste in das Gebiet der Wissenschaft zu ziehen, blieb Plato's Schüler Aristoteles und dessen Schule, den Peripatetikern vorbehalten: Aristoteles selber die Poetik, Aristoxenus die Musik. Erst ein Aristoteliker der späteren Zeit stellte ein System der gesammten Künste auf, vermuthlich Lucius oder Lucilius von Tarrha, von dem wir sonst hauptsächlich nur dies wissen, dass er über Sprichwörter geschrieben hat. Aber der Autor dieses Systemes der Künste heisse wie er wolle, das System selber übertrifft bei weitem Alles, was von neueren Aesthetikern seit Hegel über diesen Gegenstand gedacht und gesagt ist. Ein eigenthümlicher Zufall hat gewollt, dass das wenige, was uns davon überkommen ist, in die Scholien zu der Grammatik des Dionysius Thrax hineingerathen ist. Von da habe ich es wieder ans Licht gezogen zuerst in der Griechischen Metrik, dann in der Nhd. Metrik und in den Elementen des musikalischen Rhythmus in etwas populärerer Darstellung. Die letztere, von der ich nicht annehmen kann, dass sie den Lesern dieser Blätter zur Hand ist, legen wir in dem Folgenden erweiternd und verkürzend, so viel es angeht, mit denselben Worten zu Grunde.

Wir können dieses System der Künste seinem wesentlichen Inhalte nach das »System der beiden Kunsttriaden« nennen. Die drei Künste der ersten Triade werden apotelestikaí, die der zweiten präktikaí genannt. Schon die Namen verrathen dem mit antiker Philosophie Bekannten, dass hier Aristoteles zu Grunde liegt. Wenn wir dies deutsch folgendermassen wiedergeben: »drei Künste der Ruhe und des Raumes, drei Künste der Bewegung und der Zeit«, so werden wir gleich die richtige Definition berücksichtigt haben.

In die Kunsttriade der apotelestikaí, zu den drei schönen Künsten der Ruhe und des Raumes gehören die Plastik, die Architektur, die Malerei, die wir von der Plastik ausgehend mit dem Gesammtnamen: »Bildende Künste im weiteren Sinne« bezeichnen können.

In die Kunsttriade der präktikaí, zu den drei schönen Künsten der Bewegung und der Zeit gehören die Musik, die Poesie und die Orchestik; wenn wir dieselben mit dem Gesammtnamen »musische Künste« bezeichnen, so haben wir darin bereits die Griechen zu unseren Vorgängern.

Zwei Kunst-Triaden.

I. Bildende Künste. Künste der Ruhe und des Raumes	II. Musische Künste. Künste der Bewegung und der Zeit
A. Subjektive	
Architektur	Musik
B. Subjektiv-objektive	
Malerei	Poesie
C. Objektive	
Plastik	Orchestik
Allgemeines formales Gesetz: Gleichmässigkeit	
des Raumes: Symmetrie.	der Zeit: Rhythmus.

Ein scheinbar äusserliches Moment ist es, welches der Aristoteliker, dem wir diese Klassifikation der Künste verdanken, betont: Ein Werk der ersten Kunsttriade ist durch die schöpferische Thätigkeit des Künstlers durchaus vollständig zur Realität gelangt und bietet sich, ohne dass es noch einer weiteren Thätigkeit bedürfte, dem Zuschauer zum Genusse dar.

Bei einem Werke der zweiten Kunsttriade ist zweierlei nothwendig. Ausser der Thätigkeit des Komponisten, des Dichters, des orchestischen Künstlers, welcher sich die, nach unserer Weise zu reden, beim Ballet auszuführenden Bewegungen ausdenkt, bedarf es, um das Kunstwerk zur Anschauung zu bringen, jedesmal noch der Thätigkeit eines ausübenden oder darstellenden Künstlers: bei der Musik der Singenden und Instrumentalisten; bei einer poetischen Produktion der Deklamirenden oder, wenn es ein dramatisches Werk ist, der Schauspieler; bei einem Ballet der Tanzenden. Uns modernen Menschen will diese besondere Thätigkeit des ausübenden Künstlers nicht für jede der drei musischen Künste gleich nothwendig erscheinen. Für die Musik und die Orchestik lassen wir sie unbedingt gelten, aber nicht für die Poesie: wir lesen das Gedicht, verstehen seine Schönheiten und können uns damit begnügen; ja selbst für ein dramatisches

Erzeugnis glaubt man des künstlerischen Genusses auch ohne Theater theilhaftig werden zu können. Dennoch ist die gesammte Poesie eben so wie die Musik eine zunächst nicht durch das Auge, sondern durch den Gehörsinn zu geniessende Kunst. Die Worte der Poesie stehen hierin den Tönen der Musik durchaus koordinirt. Nur haben wir Modernen uns allgemein gewöhnt, was bei den Alten weniger der Fall war, die Worte auch ohne ihren Laut zu vernehmen, aus dem geschriebenen Buchstaben zu erkennen. Es ist dies stille Lesen eines Gedichtes genau dasselbe, wie wenn ein geübter Musiker mit einer ihm vorgelegten Komposition durch das blosse stille Lesen der Noten bekannt zu werden im Stande ist und lediglich auf diese Weise sich über den Kunstwerth gerade so gut ein gültiges Urtheil bilden kann, als wenn er sie durch hörbare Töne seinem Ohre vorführen lässt. Der einzige Unterschied zwischen beiden besteht eigentlich nur darin, dass die Uebung des Wortelesens viel verbreiteter ist als die des Notenlesens. Den vollen Genuss aber gewährt das stille Wortlesen ebensowenig wie das stille Notenlesen; nicht nur bei einem dramatischen, sondern auch bei einem lyrischen und epischen Gedichte ist zum vollen Empfinden der Schönheit der Vortrag des ausübenden Künstlers unerlässlich. Bei den alten Griechen war der Deklamator für die Homerischen Epen und selbst für die etwa nicht komponirten lyrischen Gedichte eine ebenso nothwendige Person wie der Schauspieler für die Dramen.

So ist der von dem alten Peripatetiker aufgestellte Unterschied vollständig richtig: die Werke der drei apotelestischen Künste, so wie sie aus der Hand des Künstlers hervorgegangen, sind vollständig fertig und abgeschlossen; die Werke der drei musischen Künste bedürfen ausser dem Künstler auch noch eines Vortragenden. In jenen ist die Schönheitsidee auf das Nebeneinander des Raumes fixirt, das Schöne wird als das ruhende Schöne in seiner Ruhe dargestellt; die bildenden Künste können eine Bewegung höchstens andeuten, indem sie das der Bewegung vorausgehende oder nachfolgende Moment der Ruhe darstellen. In diesen wird das Schöne im Nacheinander seiner einzelnen Momente dargestellt, es ist eine Explikation durch die eine gewisse Zeit durchlaufende Bewegung, sei es Bewegung der in Tönen oder Worten fortschreitenden Stimme, sei es Bewegung des ganzen menschlichen Körpers.

Dass sich eine jede der beiden Klassen von Künsten wiederum als eine Dreiheit von einzelnen Künsten darstellt, ist nicht zufällig: sie hängt zusammen mit dem dreifach verschiedenen Standpunkte, welchen der Mensch als schaffender Künstler gegenüber der Aussenwelt einnehmen kann. Die Aussenwelt ist ja an Schönem reich genug, die Natur sowohl wie das individuelle, sociale und geschichtliche Leben; aber das Schöne ist dort überall mit dem, was nicht schön ist, untermischt und droht nur zu häufig von dem letzteren überwuchert und erstickt zu werden. Daher das Bedürfnis des künstlerischen Menschen, durch eigene Kunstthätigkeit ein von der Umgebung des Nichtschönen freies und gleichsam in sich koncentrirtes Schöne zu schaffen und den Uebrigen zum Genusse darzubieten. Die Kunst kann hierbei so verfahren, dass sie sich bei der Hervorbringung des Kunstwerkes zunächst an das in der Natur vorhandene Schöne anschliesst. Die Kunst ist alsdann Nachahmung des Natürlichen, aber veredelnde, idealisirende Nachahmung: denn in der Aussenwelt sind die Momente des Schönen zerstreut und diese zerstreuten Momente sollen in eine eigene Schöpfung vereinigt werden.

Das nächstliegende Gebiet, auf welches diese nachahmende Kunst angewiesen ist, ist der Mensch selber als das edelste Gebilde der Schöpfung. Und zwar ist es einerseits die künstlerische Darstellung des Menschen in seiner Ruhe, andrerseits die veridealisirende Darstellung der menschlichen Bewegung. Das erstere ist Aufgabe der Plastik oder der bildenden Kunst im engeren Sinne, die zu ihrem Werke einen festen Stoff wählt, der am fähigsten ist, Gestalt und Form des menschlichen Körpers am vollendetsten zur Darstellung zu bringen und zugleich der plastischen Schöpfung möglichst lange Dauer gegen die zerstörenden Einflüsse der Zeit zu sichern verspricht. — Zu einer Darstellung der veredelten Bewegung des menschlichen Körpers genügt nicht der Stoff des Thones, Marmors oder Metalles, welcher zur Figur des Menschen wird, dazu bedarf es der Bewegung des lebenden Menschen selber. Er ist als solcher Gegenstand der Orchestik, einer Kunst, die ihr volles Dasein nur in der antiken Welt entfaltete und von der das heutige Ballet kaum etwas anders als eine Entartung ist.

Beide Künste, die Plastik und die Orchestik, lassen sich als wesentlich nachahmende Künste, deren Aufgabe in der Idealisi-

rung des Vorhandenen, in der Vereinigung der in der Aussenwelt vereinzelten Schönheitsmomente besteht, — lassen sich als die beiden *objektiven Künste* bezeichnen: die eine als die objektive Kunst der Ruhe, die andere als die objektive Kunst der Bewegung.

Der Plastik und Orchestik als den objektiven Künsten stehen zwei lediglich *subjektive Künste* gegenüber, und zwar wiederum eine subjektive Kunst der Ruhe und eine subjektive Kunst der Bewegung. Die erstere ist die *Architektur*, die zweite die *Musik*. Bloss das Ekmageion, dessen es zur Darstellung des architektonischen und musikalischen Kunstwerkes bedarf, ist dem Künstler von der Natur gegeben, dort das zum architektonischen Baue verwendbare stoffliche Material, hier die nacheinander zur Melodie und gleichzeitig zur Harmonie zu verwendenden Töne, einerlei ob diese letzteren die Töne der menschlichen Stimme sind, oder ob sie von musikalischen Instrumenten hervorgebracht werden; denn auch im letzteren Falle beruht ihre Hervorbringung lediglich auf physikalischen Gesetzen. Das aber, was mit diesen Kunstmitteln hervorgebracht wird, hat schlechterdings in der Aussenwelt kein Vorbild: der Künstler hat hier nicht, wie in der Plastik und Orchestik, etwas bereits Vorhandenes idealisirt, sondern ganz und gar aus dem ihm immanenten Schönheitssinne, aus seiner eigensten Subjektivität ein Kunstwerk geschaffen.

Denn das architektonische Werk hat weder in seinen Grundelementen, noch in seiner Ornamentistik, noch in der hier vor allem hervortretenden symmetrischen Anordnung irgend einen Anhaltepunkt in dem ihm von der Natur Dargebotenen; mag auch die Säule mit ihren Kannelüren, wie behauptet wird, in der natürlichen Beschaffenheit des Baumes ihren ersten historischen Anhaltepunkt haben, so hat doch die Architektur in ihrer weiteren Entwicklung, ja von dem Augenblick an, wo sie wirklich schöne Kunst geworden ist, mit den Formen der Natur nichts mehr gemein, im direkten Gegensatze zur Plastik, welche je weiter sie sich entwickelt hat, um so mehr auf das natürliche Dasein rekurrirt.

Und wie mit der subjektiven Kunst der Ruhe so verhält es sich auch mit der subjektiven Kunst der Bewegung, mit der Musik. Denn wenn auch der Mensch, ehe er selber eine Melodie bildete, das Singen der Vögel und in demselben die Aufeinanderfolge ver-

schiedener Tonstufen von grösserer oder kürzerer Zeitdauer der einzelnen Töne vernahm, so ist doch die Kunst der Musik in ihrer Melodiebildung und Harmonisirung in gar nichts mit jenem Singen der Vögel verwandt, das dem wirklichen Gesange so fern liegt, dass es sogar schwer genug wird, dasselbe durch Noten zu bezeichnen. Den Hauptunterschied zwischen menschlichem Gesange und dem Singen der Vögel sieht man daraus, dass das gleichzeitige Singen verschiedener Vögel uns wohlgefällt; aber gleichzeitiges Singen verschiedener Stimmen, ohne bewussten Zusammenhang unter einander, kann man nicht mit Wohlgefallen, sondern nur zu grosser Qual anhören. Die Vogelstimme ist blosses Melos, Rhythmus hat bloss die Stimme des Menschen; das ist ein zweiter Unterschied, der freilich nicht so sehr in die Wagschale fällt, wie der vorher angegebene*).

Es giebt nun aber endlich noch zwei Künste, in denen sich der objektive Standpunkt, den die Plastik und Orchestik einnimmt, mit dem subjektiven Standpunkte der Architektur und Musik vereinigt, wo das idealisirend nachahmende Verhältnis zur Aussenwelt und die selbständige Darstellung des Schönen aus der eigenen Subjektivität vereint zusammenwirken. Dies ist der Fall in der M a l e r e i und in der P o e s i e, die wir deshalb die beiden

*) Die Töne der Nachtigall sind entschieden blosses Melos, und doch gilt dieser Vogel von allen als der beliebteste Sänger. Freilich giebt es auch Vögel, in deren Tönen sich rhythmische Gliederung bemerken lässt. Es wird nicht ohne ornithologisches Interesse sein, dass die Finkenart, welche die Finkler Thüringens und Schlesiens nach ihrem Schlage Wirzgebier nennen, in ihren Tönen eine rhythmische Periode aus 2 Tripodien einhält, merkwürdig genug den Rhythmus des Hexametrons, doch nicht des daktylischen, sondern, was noch merkwürdiger ist, des trochäischen:

$\frac{9}{16}$

Selten genug kommen 2gliedrige trochäische Hexameter in unserer Musik vor, Bach Inventio No. 10 G dur, Bach Sinfonia No. 6 E dur; trochäische Tripodien, aber nicht zu Hexametern gegliedert, auch Bach Partita No. 4 D dur in der Giga; Wohlt. Klav. 1,19 A dur-Fuge, 2,7 Es dur-Prälud. Doch hier überall mit Anakrusis; Fringilla caelebs der Sorte Wirzgebier bildet im Augenblicke unter meinem Fenster in Eilsen einen 2gliedrigen trochäischen Hexameter ohne Anakrusis. Obwohl sein Melos ohne Bedeutung ist, verdient der Vogel doch des seltenen Rhythmus wegen die hohe Achtung, in welcher er bei den Finklern und dem alten Bechstein steht. Woher haben Bach und diese Fringilla caelebs denselben seltenen Rhythmus? Keiner von dem anderen. Plato nennt die gemeinsame Quelle.

subjektiv-objektiven Künste nennen können. Sie beide aber verhalten sich zu einander wiederum wie Plastik zur Orchestik, wie Architektur zur Musik. Denn die eine von beiden, die Malerei, ist die subjektiv-objektive Kunst der Ruhe, die Poesie dagegen die subjektiv-objektive Kunst der Bewegung. In der Malerei sowohl wie in der Poesie kann bald das Objektive, bald das Subjektive vorwalten, aber es wird immer nur das Vorwaltende, niemals wie in den vorher genannten Künsten das allein zur Herrschaft kommende Moment sein.

Das Ekmageion, an welchem der Künstler das Schöne nach der ihm immanenten Schönheitsidee darstellt, ist in den apotelestischen Künsten ein fester Bild- oder Baustoff oder die Farbe, ihm prägt er die Idee des Schönen ein; — in den musischen oder praktischen Künsten ist es ein Bewegungsstoff (wenn wir uns so ausdrücken dürfen), welchen der Künstler zum Träger des Schönen macht. Die Idee der Schönheit, nach welcher er verfährt, ist ihm wie gesagt immanent. Aber immanent ist ihm ausserdem auch noch ein Sinn für Ordnung und Gleichmässigkeit, welcher als formales Gesetz zu dem realen Gesetze hinzutritt, nach welchem er einerseits in der Ruhe des Raumes, andrerseits in der Bewegung der Zeit das Schöne verkörpert. Die formale Ordnung und Gleichmässigkeit im Raume, die in den Werken der apotelestischen Künste zur Erscheinung kommt, nennen wir Symmetrie, die formale Ordnung und Gleichmässigkeit in der Zeit, die in den Werken der musischen Künste zur Erscheinung kommt, nennen wir Rhythmus. Symmetrie und Rhythmus sind nicht reale Momente des Kunstschönen, sondern nur die aus der immanenten Idee der Ordnung entspringenden formalen Momente, welche zu den realen accessorisch hinzu kommen. In der Kunst der Griechen haben diese formalen Gesetze der Gleichmässigkeit eine grössere Bedeutung als in der modernen Kunst. Von den apotelestischen Künsten wird Symmetrie in der modernen Welt als unerlässliches Gesetz für die Architektur festgehalten: fast nie wird heutzutage ein architektonisches Werk aufgeführt, wo der Forderung derselben nicht Rechnung getragen würde. Bei den Alten machte sich die Symmetrie ebenso sehr in den beiden anderen der apotelestischen Künste, der Plastik und Malerei geltend. Ja sie war hier für das ganze Werk in einem solchen Grade be-

stimmend, dass sie fast als eine verschwenderische Zuthat angesehn werden muss. Als Pheidias die Friese des Parthenontempels auf der athenischen Akropolis verzieren liess, da war er bedacht, dass nicht bloss in der Fronte der mit Figuren auszufüllende Raum durch diese gleichmässig in symmetrische Gruppen getheilt werde, sondern auch auf den beiden Längenseiten des Tempels, die doch kein Zuschauer mit seinen Augen gleichzeitig überblicken konnte, mussten die räumlichen Abschnitte der linken Seite je durch ihren Figureninhalt dem der rechten entsprechen. Hier scheint denn doch die Symmetrie eine übertriebene zu sein, und trotzdem vermochte der bildende Künstler der klassischen Griechenzeit kaum in einer anderen Weise sein Kunstwerk zu schaffen. Schöner konnte dadurch das Kunstwerk nicht werden, eben weil diese Gleichmässigkeit der Raumeintheilung nicht wahrzunehmen war; das Schönheitsgefühl war also nicht die Ursache dieser Symmetrie. Aber ein anderes gleich dem Schönheitssinne dem Künstler immanentes Gefühl zwang ihn dazu, der Sinn für Ordnung und Gleichmässigkeit in den Raumverhältnissen des Kunstwerkes.

Mit der formalen Gleichmässigkeit in der vom musischen Kunstwerke eingenommenen Zeit verhält es sich anders. Namentlich in den Tönen der Musik macht sie sich sofort fühlbar, noch leichter als in den Silben, Worten und Sätzen der recitirten Poesie. Das Ohr ist in der Musik ein feineres Organ als in der Architektur und Plastik das Auge, da dort die durch den Rhythmus sich abgrenzenden Zwischenräume bei ihrer grösseren Kleinheit genauer messbar sind als die grossen Raumabschnitte in den symmetrisch geordneten Werken der bildenden Künste. Ohne dass wir uns eines Chronometers zu bedienen brauchten, wissen wir mit blossem Ohre das Mass der rhythmischen Abschnitte aufs genauste zu beurtheilen, während wir in der Symmetrie des Raumes die jedesmaligen Grössen mit blossem Auge nur ungefähr abzuschätzen vermögen.

Bei der Symmetrie der Raum-Abschnitte kommt es schlechthin auf Gleichheit oder Ungleichheit der uns zur Vergleichung auffordernden Grössentheile an, bei dem Rhythmus der Zeitabschnitte in der musischen Kunst liegt gewissermassen eine organische Gliederung vor, da abgesehen von dem einzelnen Kunstwerke eine allen musischen Kunstwerken gemeinsame Gradation

sich gegenseitig subsumirender rythmischer Abschnitte vorhanden ist: Versfuss, Kolon, Periode, System. So liegt im Rhythmus an sich ein grösserer Reichthum konkreten Lebens als in der abstrakteren Symmetrie. Rhythmisches Gefühl in diesem Sinne, Sinn für Ordnung und Ebenmass in den rhythmischen Abschnitten ist nicht bloss dem Künstler, dem Komponisten, dem sogenannten musikalisch Gebildeten immanent: es ist wohl ohne Ausnahme einem jeden Menschen angeboren; mag es auch längere Zeit in ihm gleichsam schlummern, beim Anhören einer rhythmisch gegliederten Komposition, welche er mit Aufmerksamkeit verfolgt, wird es nothwendig in ihm wach werden müssen, wenn auch das Individuum sich dessen nicht bewusst wird. Die bestimmten rhythmischen Gliederungen brauchen dem Zuhörer nicht erst durch die Komposition vorgeführt zu werden, er ist schon vorher wenn auch unbewusst im Besitz aller der rhythmischen Formen, die beim Anhören des Stückes gleichsam körperlich ausgefüllt werden. Bedient sich der Komponist einer strengen, rhythmischen Gliederung, so kommt er damit dem Gefühle der Zuhörer zuvorkommend entgegen: denn der Zuhörer hat bereits gewissermassen seine Fachwerke, in welche er die rhythmischen Abschnitte eines Musikstückes hineinverlegt. Eine rhythmische Musik wird daher der Zuhörer leichter als eine rhythmuslose mit seinem Gedächtnisse beherrschen können, da es die Musik als eine Kunst des Nacheinanders in der Zeit stets auch, worauf schon Aristoxenus hinweist, mit dem Gedächtnisse für die vorausgehenden Abschnitte zu thun hat. Eine rhythmische Musik wird eher als eine rhythmuslose volksmässig d. i. Gemeingut des Publikums werden.

Aus diesen Gründen spielt schon in den Künsten der alten Griechen von den beiden Kunst-Gesetzen formeller Ordnung und Ebenmässigkeit der Rhythmus der musischen Künste eine bei weitem grössere Rolle als die Symmetrie der apotelestischen. Nichts desto weniger wollen wir wiederholt betonen, dass der Rhythmus in der musischen Kunst kein reales Moment des Kunstschönen, sondern nur ein formelles Element ist, dass in der Musik das eigentlich Wesentliche, Kunsteigene (um in den Termini der Griechen zu reden) nicht im Rhythmus, sondern im Melos liegt. Ebenso in der Poesie nicht in der rhythmischen Form, nicht in den regelrechten Versen, Strophen und Reimen, sondern in der die Ge-

danken und die Empfindungen darstellenden Sprache. Giebt es nicht auch Dichtungen in prosaischer Rede? Und können diese nicht ebenso gut auf den Namen poetischer Kunstwerke Ansprüche machen wie die rhythmisch gegliederten? Wer möchte den Goethe'schen Egmont, die Schiller'schen Räuber deshalb tiefer stellen als andere dramatische Werke, weil sie in ungebundener Sprache geschrieben seien? Das Analoge ist auch in der Musik der Fall. Fast jede Oper enthält eine Anzahl von Partien, welche wenn sie auch in Takte zerlegt sind, doch einer weiteren rhythmischen Gliederung entbehren, die sogenannten Recitative. Und wenn dieselben auch vielfach ohne eigentliche musikalische Bedeutung zu haben nur den Uebergang von einer Scene zur anderen vermitteln sollen, so hat doch mehr als ein Recitativ der Meister Mozart und Händel neben den streng rhythmisch gehaltenen Arien und Chorpartien eine durchaus koordinirte Bedeutung. Steht etwa das Recitativ No. 1 im Messias, das Recitativ No. 2 im Don Juan musikalisch hinter den übrigen Nummern zurück? Und so möchte Richard Wagner im Allgemeinen doch wohl Recht haben, wenn er den Rhythmus für etwas Entbehrliches in der Musik erklärt! Ja, das Kunst**schöne** in der Musik knüpft sich an das Melos an, der Rhythmus steht ausserhalb der Sphäre desselben. Die abstrakte rhythmische Gliederung ohne Melos kann niemals **schön** sein, sie ist nicht aus der dem Künstler immanenten **Schönheitsidee**, sondern aus der ihm immanenten **Idee der Ordnung und des Ebenmasses** hervorgegangen.

Wie weit der Rhythmus neben dem Melos nothwendig oder entbehrlich ist, darüber geben wiederum die Griechen uns vollkommenen Aufschluss. Von Aristoxenus selber, dem grossen Meister der rhythmischen Theorie, besitzen wir nicht mehr den etwa darüber handelnden Abschnitt seines Werkes. Doch scheint ein fein empfindender Musiktheoretiker der späteren Kaiserzeit, der platonisirende Grieche Aristides Quintilianus daraus geschöpft zu haben:

»Den Rhythmus nannten die Alten das männliche, das Melos »das weibliche Princip der Musik. Das Melos ohne Rhythmus »ist ohne Energie und Form; es verhält sich zum Rhythmus »wie die ungeformte Materie zum formenden Geiste. Der »Rhythmus ist das die Materie der Tonalität Gestaltende,

»er bringt die Masse in geordnete Bewegung, er ist das Thä-
»tige und Handelnde gegenüber dem zu behandelnden Gegen-
»stande der Töne und Akkorde des Melos.«

Und an einer andern Stelle (p. 26 meiner Ausgabe):

»Ohne den Rhythmus bringen die Töne bei der glatten Un-
»terschiedslosigkeit der Bewegung den Zusammenhang des
»Melos in nachdrucksiose Unkenntlichkeit und führen die
»Seele in die unbestimmte Irre. Dagegen kommt durch die
»Gliederung des Rhythmus die Materie zu ihrer klaren Gel-
»tung und die Seele zu geordneter Bewegung.«

Lautet der erste von den beiden Sätzen des alten platonisirenden Aristides nicht wie eine um fast 2000 Jahre vorweg genommene Anticipation des von Richard Wagner ausgesprochenen Satzes, dass die rhythmuslose Musik Palestrina's, gerade weil sie der rhythmischen Gliederung entbehre, mit so unsäglicher Rührung erfülle? Rührend, weich, unbestimmt kann das blosse Melos ohne Rhythmus sein, den Charakter der Bestimmtheit, Festigkeit, Männlichkeit, Energie und Leidenschaft erhält es erst durch den Rhythmus. Zu diesen Affekten ist die rhythmuslose Musik, wie auch Wagner anzudeuten scheint, nicht im Stande: erst durch rhythmische Gliederung wird sie fähig, Bestimmtheit und Thatkraft auszudrücken. Damit soll aber gar nicht gesagt sein, dass rhythmisch gegliederte Musik nicht auch zum Ausdrucke von weichen Stimmungen der Rührung fähig sein könnte, wie wir es denn gar nicht für so ausgemacht halten, dass in der Palestrina-Musik keine rhythmische Gliederung vorhanden sei, wobei ich auf § 168[b] dieses Buches verweise. Ich habe sie zwar immer ohne rhythmische Gliederung gehört, aber Alles weist darauf hin, dass Palestrina sich das Melos in festem Rhythmus gedacht hat, so sehr auch heute die Gliederung des lateinischen Textes mit den aus den Tönen sich ergebenden Kola und Perioden in Zwiespalt steht.

Ich habe wohl Wagner's Worte nicht richtig verstanden, welche ich in seiner Schrift über Beethoven (ich habe sie hier nicht zur Hand) gelesen zu haben vermeine, dass der Rhythmus erst durch Nachahmung der in den bildenden Künsten festgehaltnen Form in die Musik hineingekommen sei, dass die strenge

rhythmische Gliederung erst durch Mozart als ein sinnliches Element in die an sich reine, keusche, rhythmuslose Musik eingeführt worden. Giebt es denn in der Geschichte der musischen Künste etwas Aelteres, von dem wir Kunde haben, als den Rhythmus? Beginnt nicht das älteste griechische Epos sofort mit der streng geschlossenen Gliederung der Protasis und Apodosis zu einer festen sechsfüssigen Periode? Das ist die allerfrüheste Thatsache aus der Geschichte der musischen Kunst, welche wir überhaupt kennen, genau mit absoluter Sicherheit kennen, bei welcher Konjektur und Hypothese unzulässig ist. Und haben wir nicht in der elegischen Poesie der Griechen im Distichon genau das viergliedrige System, welches dem Wesen nach dasselbe ist wie das Stollenpaar der Kreuzzugs-Epoche, das durch unsere gesammte Musik seit Bach bis auf den heutigen Tag als das allgemein zu Grunde liegende Gesetz der rhythmischen Gliederung hindurch geht? Und erst von Mozart soll diese Gliederung nach Perioden-Gruppen herrühren? Ich werde freilich Richard Wagner's Worte nicht verstanden haben.

So variabel in der Geschichte der Musik sich auch die Gesetze des Melos zeigen mögen, der Rhythmus ist das einzige Konstante. Im Melos der Griechen waren die Tongeschlechter zu Aristoxenus' Zeit anders geworden, war schon, wie er in dem Bruchstücke bei Plutarch de music. XXI ff. klagt, die Enharmonik erloschen, hatte im Zeitalter des Ptolemäus auch das Chroma im praktischen Gebrauche der Kitharoden und Lyroden aufgehört, und auch die zur Zeit des Aristoxenus und Ptolemäus praktisch gebrauchten Skalen sind unserer Musik so fremd, dass wir uns von den meisten derselben auch nicht einmal vorstellen können, wie sie in der alten gebraucht sein mögen. Welche Umwälzungen sind ferner in der Harmonisirung vorgenommen! Von den Griechen, die einen unisonen Chorgesang mit polyphoner Instrumentalbegleitung hatten, bis zum christlichen Mittelalter, wo die Polyphonie in den Gesang hinein verlegt wurde, und von da durch die Periode der Palestrina-Musik hindurch bis zur Epoche Bach's und weiterhin Beethoven's!

Nur der Rhythmus mit seinen Gesetzen ist in der Musik unveränderlich geblieben, von der frühesten Griechenzeit bis auf unseren heutigen Tag — nicht bloss im Grossen und Ganzen,

sondern in wunderbarer Uebereinstimmung der kleinsten Einzelheiten, wie wir in dem vorliegenden Buche hinlänglich nachweisen — so übereinstimmend, dass die rhythmische Theorie der griechischen Kunst unbedingt der modernen musikalischen Rhythmik zu Grunde gelegt werden kann. Wie gesagt, nicht das Melos, sondern der Rhythmus ist in der Musik das unveränderliche; vom Standpunkte Plato's, den wir durchweg zu dem unsrigen machen, müssen wir das so ausdrücken, dass wir sagen: die rhythmischen Gesetze sind aus dem absoluten göttlichen Geiste als dem unendlichen Urbilde in das endliche Abbild desselben, in den menschlichen Geist des Künstlers, unverändert übergegangen, während betreffs der Tonskala recht vieles anders geworden ist, als Plato den uranfänglichen Geist sie konstruiren lässt. Da es sich in dem Rhythmus wesentlich um Arithmetisches handelt, so würde unser Satz zu Plato's Auffassung um so genauer stimmen. Wie können wir da den Rhythmus für etwas der Musik ursprünglich Fremdes, Entbehrliches erklären? Im Gegentheile, Alles weist darauf hin, dass es das in der Musik für alle Zeiten Bleibende ist und bleiben muss.

Die als rhythmuslos erscheinende Musik Palestrina's war es, welche Wagner imponirte und ihn veranlasste einer rhythmuslosen Musik das Wort zu reden. Auch Wagner will ohne Rhythmus komponiren. Das ist seine ausgesprochene Tendenz. Nun macht sich in der That als eine charakteristische Eigenthümlichkeit seiner musikalischen Dramen leicht bemerklich, dass sie häufig genug der auf dem Principe der Repetition beruhenden rhythmischen Abschlüsse entbehrt, welche der Musik Mozart's, Beethoven's, auch Händel's und Bach's eine grössere Fasslichkeit verleihen. Das ist Wagner's unendliche d. h. rhythmischer Grenzen und Enden entbehrende Musik. Sein ausgesprochener Wunsch ist es, durchweg unendliche Musik zu komponiren, er hält sie für edler als die gewissermassen durch Sinnlichkeit befleckte endliche rhythmische Musik. Aber wir sehen fast in jedem seiner Kunstwerke, dass er dazu auf die Dauer nicht im Stande ist. Aus seinem unendlichen Melos, unbegrenzt und ohne Abschlüsse, ohne Ziel, leuchtet doch stets wieder ein schönes Stück endlicher rhythmischer Musik hervor, bei welcher wir entzückt mit Faust sagen möchten: »Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder«, eine

echte Perle richtiger griechischen Rhythmik. Gerade in diesen rhythmischen Partien ist Wagner der grosse heut unerreichbare Meister, dessen Geiste die absolute Schönheitsidee gleich Bach, Händel, Mozart, Beethoven immanent ist, einer der deutschesten aller grossen deutschen Komponisten. Die rhythmuslosen Partien seiner musikalischen Dramen beruhen streng genommen auf demselben Princip, welchem die Recitative der früheren weltlichen und geistlichen Oper entstammen; etwas wesentlich Neues sind sie nicht, so verschieden sie auch in der Form und im Inhalte von jenen Recitativen sein mögen.

Ueberall wo es sich um das Kunstschöne handelt, ist die Welt der Griechen massgebend für uns. Dass sie in allen Künsten gerade das Höchste, Unerreichbare geleistet, wer möchte das behaupten! Aber in den meisten Künsten waren sie und sind sie noch fortwährend unsere Lehrmeister. Ganz unbedingt in der Plastik, anerkanntermassen auch in der Architektur und der Poesie, wenngleich Niemand ist, der im Ernste die gothische Architektur und die Shakespeare'sche Tragödie dem griechischen Tempelbau und dem Aeschyleischen und Sophokleischen Drama hintanstellte. Die eigentlichen Kunstwerke griechischer Malerei sind untergegangen, aber selbst in jenen Resten der Malerei, die schon halb und halb dem Handwerke angehören, in der Vasenmalerei, ist die Linienzeichnung in Wahrheit unerreichbar. Von der griechischen Orchestik wissen wir gar nichts, wir vermuthen nur aus der griechischen Plastik, dass sie über unserem Ballet gestanden habe. Mit unserer Kunde von der griechischen Musik, der von ihnen am meisten hochgehaltenen ihrer Künste, ist es bezüglich des Melos fast ebenso schlecht wie mit der griechischen Malerei bestellt, aber für die andere Seite der griechischen Musik, für die Rhythmik können wir uns in den vollen Besitz aller Einzelheiten setzen.

Wenn es die Aufgabe der modernen Welt ist, im Reiche der Künste das ihr Eigene so viel wie möglich mit dem Griechischen zu vereinen, — wenn wir die höchste Blüthe unserer Poesie mit Recht von dem Augenblicke an datiren, wo in ihr eine Vermählung des modernen Geistes mit dem griechischen erreicht war, — wenn es überhaupt eine Aufgabe unserer Kunst ist, so griechisch wie möglich zu werden: so steht dieselbe auch für die Praxis der

Musik nach derjenigen Seite hin, welche wir den Rhythmus nennen, zu erreichen. Mag bezüglich des Melos unsere moderne Musik der griechischen gerade so weit voraus sein wie die christliche Architektur der der Griechen, mag von den gewaltigen Wirkungen der modernen Harmonie das griechische Alterthum so wenig eine Ahnung gehabt haben, wie von der überwältigenden Architektur des gothischen Stiles, — würden hier alle Versuche zur Kunst der Griechen zurückzukehren auf einen Rückschritt hinauskommen: so bleibt es doch immer eine Aufgabe unserer praktischen Musik, mit dem weit über das Griechenthum fortgeschrittenen Melos der christlich-modernen Musik den Rhythmus der griechischen Kunst zu vereinen.

Von Seiten der Komponisten braucht hier nichts neues zu geschehen, denn es ist genau so, wie wir im Vorhergehenden gesagt: unseren Komponisten ist dasselbe rhythmische Gefühl immanent wie den Künstlern der Griechenwelt, beiderseits folgen sie denselben rhythmischen Gesetzen.

Nur ist den christlich-modernen Komponisten, Bach nicht ausgeschlossen, die rhythmische Form ihrer Kompositionen schwerlich so sehr zum Bewusstsein gekommen, wie den musischen Künstlern der Griechenwelt.

Bei unseren musikalischen Theoretikern war die Aufmerksamkeit so sehr durch die grossartige Harmonik unseres Melos in Anspruch genommen, dass sie nur obenhin und nebenbei den Rhythmus berücksichtigen. Einen Mann wie Aristoxenus, von solcher Beobachtungsgabe und solchem Scharfsinne und zugleich von so universeller Bildung aus der unmittelbaren Schule des Aristoteles, haben wir nun einmal unter unseren Musiktheoretikern nicht. Aber wir sind im Stande, dasjenige was Aristoxenus aus der griechischen Kunst über deren Rhythmus eruirt und überliefert, auch für die moderne Musik nutzbar zu machen. Sind doch alle rhythmischen Normen, von denen er redet, auch von den modernen Komponisten, wenn auch unbewust, nach der ihnen angebornen Kongenialität mit den rhythmischen Künstlern des Griechenthums sogar bis ins Einzelste befolgt worden. Es kann kein Zweifel sein, dass die neueröffnete Welt der den Griechen immerhin fremden und untergeordneten Harmonie das Interesse unserer Komponisten weit lebendiger in Anspruch genommen hat als die rhythmische

Form; aber eben so sehr ist es Thatsache, dass daneben auch die rhythmische Form bei ihnen keineswegs zu Schaden gekommen ist, dass sie vielmehr völlig auf der Kunsthöhe des Griechenthums steht.

Man hätte erwarten sollen, dass Richard Wagner bei seiner grossen Verehrung des Griechenthums die Forderungen für die Musik der Zukunft anders gestellt hätte. Es ist freilich schon etwas, dass Wagner für die Musik der Zukunft auf die Vereinigung der Künste nach griechischem Vorgange dringt: in gewisser Weise würde schon die Verschmelzung des Komponisten und des Dichters in Einer Person eine Renaissance griechischer Kunst sein. Aber die musische Kunst der Griechen wäre damit immer nur in einer äusserlichen Weise ins Leben zurückgerufen, so lange dieser Verschmelzung die nothwendige Grundlage fehlt, welche im Griechenthume vorhanden war. Es gab im klassischen Griechenthume ein unlösbares Band zwischen den beiden musischen Künsten, der Poesie und Musik. Dies Band heisst Rhythmus. Zur lebensvollen Wirklichkeit und wahrhaften inneren Nothwendigkeit kann die als Zukunftsmusik in Aussicht gestellte Vereinigung von Musik und Poesie nur dann werden, wenn jenes alte Band des Rhythmus, welches bei den Griechen eine unlösbare Festigkeit hatte, auch für die moderne Musik wieder angeknüpft ist. Das erst wird wirkliche Zukunftsmusik, das erst die wahr und wahrhaftige Wiedererweckung des Griechenthums in der Musik der modernen Welt.

Dazu gehört vor allen Dingen, dass die rhythmische Musik eines Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, welche nach dem Gesetze der Immanenz des Kunstschönen genau denselben rhythmischen Formen folgt, welche sich zuerst in der griechischen Kunst zum Leben entfaltet hatten — dass, sage ich, diese rhythmische Musik mit Hülfe der griechischen Künstler und Theoretiker als solche erkannt und dass sie dann in ihrer rhythmischen Gliederung nicht bloss im Allgemeinen und Abstrakten empfunden, sondern dass die Instrumentalmusik jener grossen Komponisten gerade so gut wie ihre Vokalmusik nach der strengen Gliederung der rhythmischen Kola und Perioden zu Gehör gebracht werde.

Bis zum gegenwärtigen Augenblicke wird die Instrumentalmusik wenigstens vielfach nicht rhythmisch zu Gehör gebracht.

Die Vokalmusik hören wir freilich meist immer im rhythmischen Vortrage. Der Grund davon liegt in den Texteswörten. Der Dichter verfasst dieselben nach rhythmischen Abschnitten, welche durch den Reim scharf hervortreten und selbst ohne Reim nicht gut zu verkennen sind. Der Dichter kommt damit dem rhythmischen Gefühle des Komponisten entgegen, der nach denselben Kola und Perioden seine Kompositionen gliedert.

Durch die Worte des Dichters wird der Singende jeder Zeit an das Ende der rhythmischen Abschnitte der Musik gemahnt, die Reime nöthigen ihn die Komposition überall im strengen Rhythmus vorzutragen, auch wenn er sich beim Vortrage nicht überall von der rhythmischen Gliederung Rechenschaft giebt. Moderne Vokalmusik mit modernem Dichtertexte wird wohl noch selten Jemand in einem unrhythmischen Vortrage gehört haben. Auch wenn der Komponist sich für seine Vokalmusik eines prosaischen Textes, z. B. eines Bibeltextes bedient, so wird er die Worte immer so zusammenstellen, dass eine dem Ausführenden erkennbare rhythmische Gliederung nach Analogie poetischer reimender Texte entsteht.

In der Instrumental-Musik ist der Komponist nicht durch poetische Texte an eine bestimmte rhythmische Gliederung gebunden. Aber sein rhythmisches Gefühl ist mindestens ebenso ausgebildet wie das des modernen Dichters, ja wir dürfen behaupten, dass der Komponist, auf das reine Reich der Töne angewiesen, bezüglich der rhythmischen Form dem ihm immanenten Sinne für rhythmische Gliederung in einer viel reicheren und mannigfaltigeren Weise als der moderne Dichter Rechnung tragen kann. Gerade in unserer Instrumental-Musik steht daher die rhythmische Formfülle dem Griechenthume viel näher als in unserer Vokal-Musik. Aber dem Vortragenden fällt bei der Instrumental-Musik gleichsam die Fessel fort, die ihn in der Vokal-Musik die rhythmischen Grenzen einzuhalten und dem Zuhörer zum Bewusstsein zu bringen zwang. Es kommt auch noch dies hinzu, wie wir schon früher bemerkten, dass der Instrumental-Komponist in Folge des ihm immanenten Sinnes für rhythmische Ordnung zwar niemals umhin kann, seine Musik auch ohne Texteswörte anders als nach streng rhythmischen Abschnitten zu gliedern, dass ihm diese rhythmische Arbeit aber weniger zum Bewusstsein kommt als die gleichzeitige melische Arbeit. Ebenso empfindet der Vortragende an der me-

lischen Arbeit des Instrumental-Komponisten, insbesondere wenn es sich um thematische und kontrapunktische Ausführungen handelt, einen schon fast vollen Kunstgenuss, auch wenn er die rhythmische Gliederung unberücksichtigt lässt.

So kann ein und dasselbe Instrumentalstück möglicher Weise bezüglich der rhythmischen Gliederung auf verschiedene Arten vorgetragen werden, von denen keine des musikalischen Reizes entbehrt.

In der Vokalmusik ersieht man jedesmal aus dem Texte, wie gross ein Kolon ist, wo es anfängt, wo es aufhört, ob es eine Anakrusis hat oder nicht; durch die Taktstriche lässt man sich in dieser Beziehung in seinem Empfinden nicht beeinflussen, z. B. im Don Juan:

¢ Keine|Ruh bei Tag und|Nacht, | Nichts was|mir Vergnügen|macht |

ebendaselbst:

$\frac{2}{4}$ Schmähle,| tobe, lieber|Junge |, sieh Zer|line will mit|Freuden |
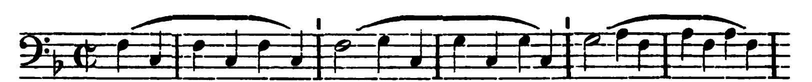
in der Zauberflöte:

$\frac{2}{4}$ In|diesen heil'gen|Hallen | kennt|man die Rache|nicht |
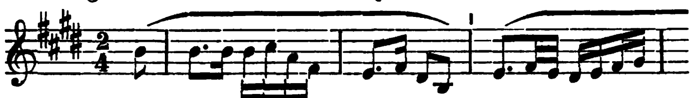
in dei Bach'schen Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis«:

C Bäche von gesalznen|Zähren, | Fluthen rauschen wild um|her |

Nach denselben Grundsätzen wie in der Vokalmusik, setzt der Komponist die Taktstriche auch in der Instrumentalmusik d. h. vor die relativ am stärksten betonten Hebungen, nicht aber um die Grenzen rhythmischer Abschnitte zu bezeichnen, die in der Instrumentalmusik gerade nur so ausnahmsweise wie in der Vokalmusik mit den Taktstrichen zusammenfallen können. Aber der Vortragende hat nun einmal die Neigung, in der Instrumentalmusik den Taktstrich als Grenzregulator für die rhythmischen Abschnitte, zunächst der Kola anzusehen. In der Vokalmusik ersieht er aus dem Worttexte, wo er die Cäsur zu machen hat, in der Instrumentalmusik fehlt jedes äussere Indicium, ja es giebt nicht einmal beim Komponisten verständliche Zeichen für das Kolon-Ende. Deshalb pflegt sich der Vortragende an das einzige sichtbare Zeichen, die Taktstriche zu halten. Wäre die ewige Musik des Don Juan nicht als Opernmusik, sondern als Instrumentalmusik verfasst, so dürften wir sicher sein, dass im Anfange desselben die Taktstriche als Kola-Grenzen interpretirt und wir ihn folgendermassen hören würden:



Den Anfang der Zauberflöten-Arie jedenfalls:
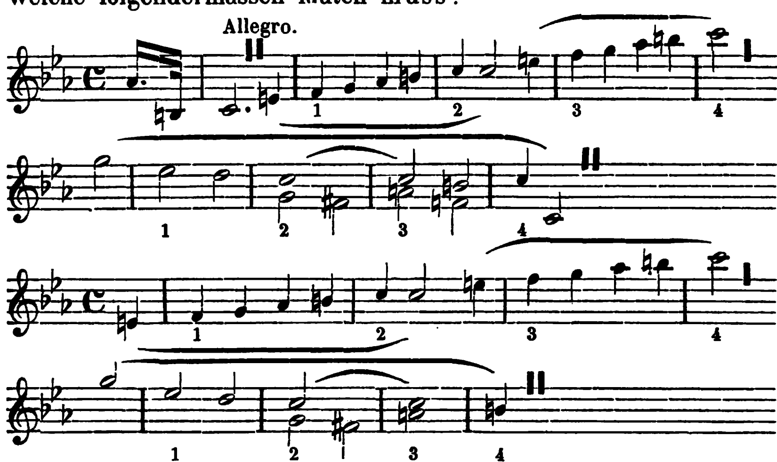


Das wäre, wie wenn die Kola des Worttextes folgendermassen lauteten:

Keine Ruh bei Tag und
Nacht, nichts was mir Vergnügen
Macht, schmale Kost und wenig
Geld, das ertrage wem's gefällt.

und
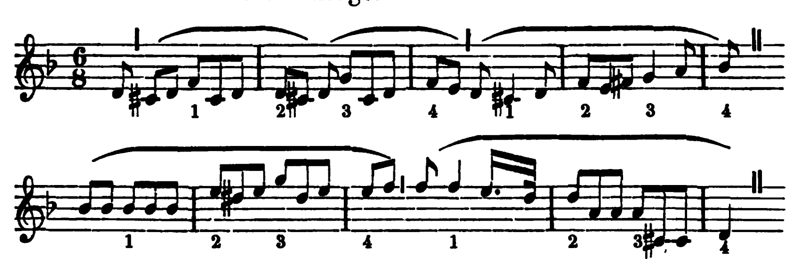
In diesen heil'gen Hallen kennt
Man die Rache nicht und
Ist der Mensch gefallen, führt
Tugend ihn zur Pflicht.

Das scheint eine paradoxe unwahre Behauptung von mir, ist es aber gar nicht. Denn in der Instrumentalmusik des Klaviers hört man bei den grössten und berühmtesten Virtuosen ganz in der eben angegebenen Weise den Taktstrich auch da, wo es nicht der Fall ist, als Grenze des rhythmischen Kolons. Ich erinnere an die ganz allgemeine Vortragsweise der pathetischen Sonate, welche folgendermassen lauten muss:
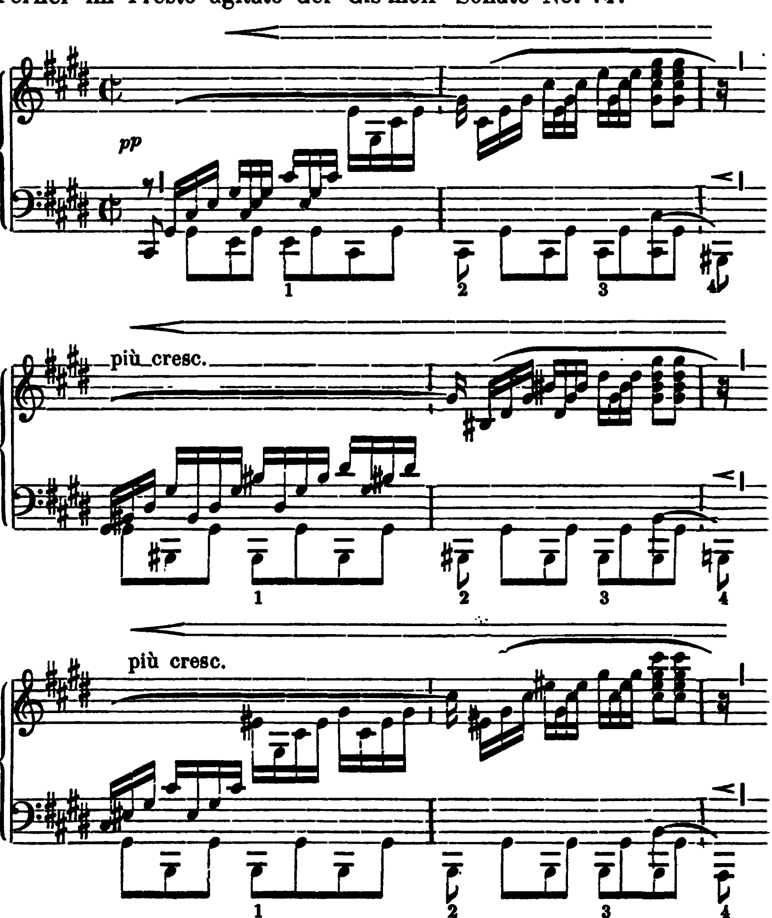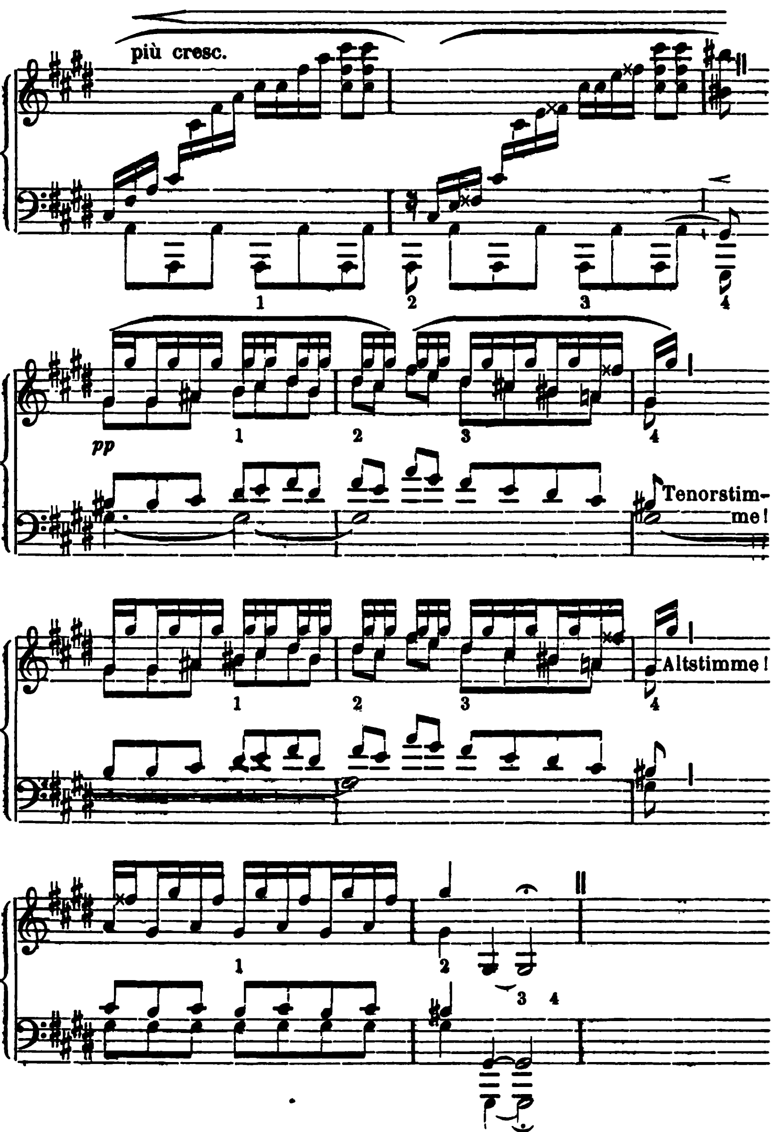


Das erste c des Allegro ist der Schlusston zum vorausgehenden Grave-Rhythmus, weshalb Beethoven zu allem Ueberflusse es an der Zuschrift »Attaca subito l'Allegro« nicht hat fehlen lassen.

In anderen Beethoven'schen Sätzen ist der Anfangston als eine Art Ausruf von dem folgenden Rhythmus abzutrennen, z. B. Sonate No. 7 im D moll-Largo.



Ferner im Presto agitato der Cis moll-Sonate No. 14.





In den beiden letzten Partien ist der den Anfang bildende Ton als selbständiger Vorton oder Vortakt abzuscheiden, etwa wie eine dem Ganzen vorausgehende Interjektion »O!« Sehr häufig sind solche Anfänge in den Bach'schen Fugen. Vgl. unseren Abschnitt von den proleptischen Fugen, in denen auch der Comes

mit dem entsprechenden Tone beginnt, der aber dem Comes angehörig nicht mehr Vorton ist, sondern gleichzeitig mit dem Schlusstone des Dux ertönt, und somit dem Schlusse des ersten rhythmischen Abschnittes der betreffenden Fuge angehört.

Mancher wird einwenden:

»Ich habe das Cismoll-Presto oft genug gehört und immer »hat es mir in der früheren Weise wohl gefallen. Ich will es »auch fernerhin lieber in der alten Weise hören, in der es ein»mal geschrieben ist. Diese neue Weise macht mich höchstens »nervös.«

Hierauf ist zu erwiedern:

Schon vorher habe ich bemerkt, wie es kommt, dass der Vortragende am blossen Melos des Instrumental-Komponisten, auch ohne den richtigen Rhythmus, einen fast vollen Kunstgenuss empfindet und dass man ein und dasselbe Instrumentalstück bezüglich der rhythmischen Gliederung auf verschiedene Arten vortragen kann, von denen keine des musikalischen Reizes entbehrt. Aber dass die frühere Weise, in welcher man bisher das Cis moll-Presto vortrug, zugleich die sei, in welcher Beethoven seine Komposition g e s c h r i e b e n habe, das ist ein grosser Irrthum. Die Taktstriche hat Beethoven freilich gesetzt, aber wer sagt denn, dass diese Taktstriche die Funktion von Grenzbestimmungen der rhythmischen Abschnitte haben? Ein Wahn! Thatsache vielmehr ist es, dass in den Kompositionen von erregtem Charakter der Taktstrich ~~stets~~ vor die letzte Iktus-Note eines Kolons gesetzt wird, ausnahmslos bei Bach, Mozart, Beethoven. Der Taktstrich bezeichnet nur in wenig Fällen die Grenze des rhythmischen Abschnittes. In unserem Cismoll-Presto ist er genau so gebraucht wie in der Introduktion des Don Juan, in welcher nur der durch die Interjektion »O« zu bezeichnende Vortakt fehlt, um absolut mit unserem Rhythmus Beethovens übereinzukommen. Wer die betreffende Beethoven'sche Partie in der »alten« Vortragsweise spielt, der handelt gerade so, wie wenn er den Don Juan folgendermassen anfinge:

/zusammengesetzter Takte

Ó, keíne Rúh bei Tág und
Nácht, níchts was mír Vergnügen
mácht, schmále Kóst und wénig
Géld, dás ertráge wém's gefällt.

Dass die Interjektion »O« in der Mozart'schen Stelle nicht vorkommt, ist natürlich gleichgültig, ich habe sie hingeschrieben, um die Beethoven'sche Stelle mit der Mozart'schen auch bezüglich der anlautenden cis in Parallele zu bringen.

»Nein — entgegnet man — so unverständig wird Niemand die Introduktion des Don Juan vortragen, das hiesse ja die Verse ruiniren, den Sinn ruiniren, die ganze Musik ruiniren.« Gewiss geschieht das nicht mit der Don-Juan-Introduktion — aber mit dem Cis moll-Presto geschieht es genau so; denn genau so unverständig ist die »alte« Weise des Vortrags. Man ruinirt die Kola, indem man sie regelmässig nur bis zur dritten Hebung spielt, und mit der vierten Hebung bereits ein neues Kolon beginnt — man ruinirt den musikalischen Zusammenhang, man ruinirt die Beethoven'sche Musik. Beide Partien, wie sie dieselbe Taktvorzeichnung und dieselbe Taktschreibung haben, sollen auch rhythmisch auf dieselbe Weise gespielt werden. Den Rhythmus der Don-Juan-Partie verfehlt Niemand, weil dies der Worttext nicht zulässt; die Cis moll-Partie hat bisher noch ein jeder Ausgaben-Macher verfehlt, hat Ende und Anfang der Kola verwechselt, aus dem einfachen Grunde, weil das Kolon nicht durch Worttext ausgedrückt, weil es wie ich vorher sagte Instrumental-Musik ist, weil es mit Lussy zu reden bisher in der Notenschrift kein Zeichen für die Grenzen der rhythmischen Abschnitte gab.

Im Mittelalter wurden auch hierfür in der Notenschrift Zeichen gemacht z. B. in den Minnelieder-Melodien der alten Handschrift der Jenenser Bibliothek, dieselben Zeichen, deren man auch heut zu Tage in populären Liedersammlungen das Athemholen anzuzeigen sich bedient. Wir brauchen die Striche, durch welche dort die rhythmischen Grenzen bezeichnet werden, nur deutlicher zu machen, dass sie eher und leichter ins Auge fallen, man braucht diejenigen Kola, welche zugleich das Ende einer Periode bilden, nur durch einen Doppel-Strich zu bezeichnen, die Binnencäsuren etwa durch Legatobogen anzudeuten, so haben wir eine durchaus ausreichende Bezeichnung der rhythmischen Gliederung. Fortlaufende Zahlen an den Anfang der Kola gesetzt, wie bei den Versen der alten Dichter, werden in passender Weise das Citiren und das Dirigiren erleichtern.

Um nun die Kolotomie der Instrumentalmusik richtig auszuführen, dazu bedarf es selbstverständlich des vollen Inbesitzes der auf die Grundlage der antiken basirten rhythmischen Theorie. Unsere Komponisten haben ihr instrumentales Melos vermöge der ihnen immanenten Idee des Kunstschönen genau nach denselben Gesetzen wie die alten musischen Künstler der Griechen in rhythmische Abschnitte gegliedert, aber unbezeichnet gelassen. Von den Griechen müssen wir die Theorie dieses Rhythmus wiedergewinnen, dann sind wir auch im Stande, die rhythmische Gliederung unserer Instrumentalmusik praktisch auszuführen. Dann lassen wir also in unserer modernen Musik den Rhythmus der griechischen Kunst hören. Man kann im Voraus sagen, dass dann die betreffende Instrumentalmusik in ihrer rhythmischen Gliederung bestimmter, plastischer wird, dass sie gewissermassen reliefartig hervortreten wird, oftmals — besonders im Klavier- und Orgelspiel, doch auch im Spiele des Orchesters — merklich abweichend von der Weise, in welcher wir bisher Instrumentalmusik zu hören gewohnt sind. Die einzelnen Kola werden mindestens so fasslich hervortreten, wie in unserer modernen lyrischen Poesie die reimenden Verse. Dass unsere heutige Poesie abweichend von der antiken die Grenzen der Verse oder der Perioden durch den Reim auszeichnet, beweist, wie sehr es im Wesen der modernen Kunst liegt, den rhythmischen Kola-Schlüssen eine hohe Bedeutung beizulegen. Dieselbe Bedeutung hat auch die Schwesterkunst der Poesie, hat die Musik ihren Kola-Schlüssen zu geben. Beim Komponisten haben sie dieselbe längst, nun soll sie auch der Vortragende hören lassen und dem Zuhörer zum Bewusstsein bringen. Das ist der Hauptpunkt, auf welchen es für die musikalische Klarheit ankommt. Das ist es in erster Instanz, wodurch nach den griechischen Technikern die Ordnung in das Melos hineingebracht, wodurch die Seele zu geordneter Bewegung geführt wird. Die Instrumentalmusik tritt dadurch auf einen Standpunkt ähnlich wie die Vokalmusik: die Melodien derselben werden überall fasslich und verständlich, die Instrumente singen in Wirklichkeit.

Um das Kolon in der Instrumentalmusik als solches hören zu lassen, braucht man nur dem Principe des Gesanges zu folgen. Innerhalb des Kolons Legato, unbeschadet der inlautenden Pausen

und der Binnencäsur; am Ende desselben Aufhebung des Legato, gleich dem frischen Athemholen an den Versenden des Gesanges. Das wird in den meisten Fällen genügen. Dem Ermessen des Vortragenden bleibt überlassen, wo er noch die antike Manier der irrationalen Verlängerung anwenden will — in der etwa dasselbe Princip liegt, wie in den Fermaten am Schlusse unserer Choralverse, nur dass die irrationale Verlängerung keine masslose wie bei unserem Chorale ist, sondern nach der genauen Bestimmung des grossen griechischen Rhythmikers nur die Hälfte des Chronos protos betragen soll, etwa genau so gross, wie sie der Solo-Sänger beim Athemholen einhält. Sie mag ebenso wie im Solo-Gesange dem Gefühle des geschmackvoll Vortragenden überlassen bleiben; für gewöhnlich wird, wie gesagt, das Aufheben des Legato genügen.

Noch leichter ergiebt sich für den Zuhörer die Zusammengehörigkeit von zwei-, drei- oder mehr Kola zur zwei-, drei-, mehrgliedrigen Periode. Durch diese Zusammengehörigkeit, durch diese periodische Vereinigung treten nämlich die Kola in ein ganz bestimmtes Verhältnis von Crescendo und Diminuendo. Dies vor allem ist es, dessen Beobachtung und Hervorhebung der Musik den Charakter des bestimmten, angespannten, energischen Rhythmus giebt, in der Vokalmusik nicht minder als in der Instrumentalmusik.

Wer sich an dem rhythmuslosen Melos einer Instrumental-Komposition erfreuen kann, der hat schliesslich nur an dem harmonischen Elemente der Komposition Freude, denn sogar der Zusammenhang der Töne zur Melodie ist ihm häufig entgangen. Man mag sich an jener Freude, welche das blosse Melos verleiht, immerhin genügen lassen, die Griechen waren nicht so genügsam. Sie nannten das eine Freude an der sinnlichen Materie und stellten ihr den Genuss an der durch den Rhythmus zur geistigen Form veredelten Tonalität entgegen. Blosses Melos, sagten sie, ist Materie, erst durch den Rhythmus kommt geistige Bestimmtheit, geistige Energie, geistiges Leben in die Tonmasse. Unsere christlich-moderne Musik mag vor der antiken eine in allen Stücken vollendetere Harmonik voraus haben, aber so wie dieses reiche harmonische Material des Rhythmus entbehrt, so ist es nach der Auffassung der Alten immer nur ein blosser harmonischer

Stoff, ohne den belebenden Geist der Melodie. Für die Erweckung »unsäglicher Rührung« und ähnlicher passiver Gefühle mag ein solch rhythmusloses Schwelgen in harmonisch reichen Tonmassen geeignet sein, aber den Eindruck einer bestimmten, energischen, einer melodisch gegliederten Musik, voll Schwung und Thatkraft, voll sittlichen Haltes werden wir ohne scharfe Rhythmisirung niemals haben können. Den ganzen und vollen Genuss namentlich an der Instrumentalmusik zu haben, das müssen wir erst von den Griechen lernen.

Wen das zu nervös macht, der möge bedenken, dass Beethoven verlangt: »dem Manne soll die Musik Feuer aus dem Geiste schlagen«. Das geht freilich ohne ein wenig Erregung der Nerven nicht ab. Je mehr aber im Vortrage Feuer, um so mehr auch ein Vortrag im Sinne Beethoven's, je mehr auch Aufregung der Nerven. Pleyel'sche Musik wirkt freilich weniger aufregend, weshalb sie Griepenkerl in seinen Beethovenern von dem Oberhaupte der Mässigkeitsvereinler mit der Beethoven'schen Musik in Einem Athem nennen lässt. Das rhythmische Feuer, die rhythmische Energie soll man jeder Musik geben, welche derselben fähig ist. Auch der Chopin'schen Salon-Musik, die rhythmisch vorgetragen aus dem Zustande schmachtender Sentimentalität, in dem man sie sich gewöhnlich denkt, zu mehr Kraft und Energie emporgehoben wird.

Am wenigsten ist es die Bach'sche Musik, welche die blosse Glätte des Melos, welche den der rhythmischen Bestimmtheit ermangelnden Vortrag vertragen kann. Was? Von diesem grössten Rhythmiker unter allen musischen Künstlern, die seit Pindar und Aeschylus gelebt haben, will man sogar die Fugen des Wohltemperirten Klavieres ohne Rhythmus gespielt haben! Diese unschätzbaren Kleinode aller Klaviermusik, welche fühlbarer und eindringlicher als die gesammte übrige Instrumentalmusik genau der gebundenen Rede gleich in Versfüsse, Kola, Perioden und Strophen sich gliedern! Nur wem wie Fuchs und Lobe diese Gliederung der Fuge unbekannt bleibt, der möge fortfahren, in ihnen ein rhythmusloses Melos, welches nur durch seine thematische und kontrapunktische Arbeit Interesse habe, zu erblicken, möge fortfahren, sie nicht als Poesie, sondern als Prosa aufzufassen, und noch dazu als Prosa ohne Interpunktion, die durch kein Komma,

keinen Punkt, kein Ausrufungs- und Fragezeichen jemals in ihrem unendlich fortlaufenden Flusse unterbrochen wird. So hat sie Lobe gehört und glaubt sich deshalb berechtigt, die Kunstjünger vor Bach zu warnen, indem er die Verehrer des grossen Meisters als Bach-Wahnsinnige beschandfleckt.

Wir denken, dass an den Bach'schen Fugen ausser der Thematik und Kontrapunktik des Melos ebenso auch die vollendete Rhythmopöie und der sich unmittelbar daraus ergebende höchste Reiz der Melodie zu bewundern ist.*) Auch das grosse Laien-

---

*) Bitter, Bach 1, 179: »des sinnlichen Reizes entbehren sie der grossen Mehrzahl nach, ohne dass dieser vermisst würde«. Hiernach scheint Bitter die Instrumental-Kompositionen Bach's in ähnlichem Vortrage wie Lobe gehört zu haben, obwohl Lobe keineswegs wie Bitter den Mangel des sinnlichen Reizes durch den Zusatz beschönigt »dass dieser bei Bach nicht vermisst würde«. Das kann nur der sagen, welcher für Bach auf Grund seiner Vokal-Kompositionen ein besonderes Interesse etwa als Musikgelehrter hat. Nach Lobe fehlt bei Bach auch der sinnliche Reiz der Harmonik, statt dessen sei bei ihm ein nur von den Fachmusikern zu empfindender Reiz der Kontrapunktik. Aber eine Musik ohne den sinnlichen Reiz der Melodik und Harmonik ist in den Augen des Publikums keine schöne Musik, gehört nicht zu den musikalischen Kunstwerken, ist eine langweilige Musik. Mit Recht! Wenn sich der Bach'schen Instrumental-Musik durch sorgfältige Rhythmik des Vortrages diese Reize nicht geben liessen, so hätte sie in der That, wie Lobe sagt, nur ein historisches, kein künstlerisches Interesse. Sie wird wahrlich dadurch nichts von ihrer Reinheit und Keuschheit einbüssen, wenn, um mit Wagner zu reden, dies »sinnliche« Moment des Rhythmus, welches den Noten nach in ihr enthalten ist, auch in der Ausführung seinen vollen Ausdruck erhält, auch wenn die ganze bisherige Anschauung über das Wesen Bach'scher Musik dadurch eine andere werden sollte.

Von den Weimarischen Musikern entgegnete einst ein Verehrer Bach's (und Gegner Lobe's) auf den dem grossen Meister gemachten Vorwurf, dass er keine eigentliche Melodien habe: »Bach hat keine Melodien im heutigen Sinne, er hat polyphone Melodien«. Ich meinerseits habe dieselben wunderbaren Melodien, wie Reissmann (Gesch. der Musik), Melodien im Sinne des Volksliedes aus Bach's Instrumental-Musik herausgehört und viele mit mir, welche Bach rhythmisch vorzutragen gelernt haben. Nicht bei Mozart, nicht bei Beethoven haben wir schönere, ergreifendere, zu Herzen dringendere Melodien, zugleich in einer Feinheit der Harmonisirung, gegen welche die Harmonisirung der Beethoven'schen Sonate vielfach grob erscheinen muss. Dass die Bach'schen Melodien polyphon sind, ist wahr; doch kann das nichts anderes heissen, als dass Bach der grosse Meister war, dessen Harmonisirung stets eine polyphone ist. Nicht allen grossen Komponisten ist dies Ingenium der polyphonen Harmonisirung eigen, Mozart mehr als Beethoven, am wenigsten Weber. Eben darin besteht auch ein Stück der Grösse Schumann's und Wagner's.

Publikum vermag der Vortragende dadurch zu entzücken und zu fesseln, sowie er der scharfen rhythmischen Gliederung sorgfältig Rechnung zu tragen weiss. Hat doch der grosse Meister Bach die rhythmische Gliederung seiner Instrumental-Fugen dem protestantischen Kirchengesange mit seiner aus dem Minneliede stammenden Sonderung nach Stollen- und Abgesangs-Versen und -Perioden abgelauscht und ist doch dieser protestantische Choral von aller Vokalmusik dasjenige, was am meisten eine scharfe Gliederung der rhythmischen Abschnitte zu Gehör bringt — sogar zu gewissenhaft zu Gehör bringt durch die über die Gebühr ausgedehnten Fermaten, durch welche der Kirchengesang die Kola von einander zu sondern liebt. Denn wenn auch das Princip, auf welchem die sondernden Choral-Fermaten beruhen, keineswegs ein unbegründetes ist — sie beruhen auf dem Principe, die rhythmischen Glieder völlig klar und durchsichtig in ihrer hohen Bedeutung hervortreten zu lassen, auf demselben Principe, nach welchem in der christlich modernen Versifikation die Kola mit dem Reimworte schliessen und welches in der antiken Rhythmik die Kola-Schlüsse irrational verlängern liess, — so ist doch in dem christlich-protestantischen Chorale die Fermaten-Verlängerung in den Kola-Schlüssen eine über das richtige Mass weit hinaus gehende, so dass die nun allerdings erreichte deutliche Abgrenzung der Kola der Zusammengehörigkeit derselben zur Periode grossen rhythmischen Eintrag thut. Die Fermaten des Chorales renken die zusammen gehörigen Glieder auseinander. Daher soll man nicht die Fermaten aus dem Chorale auf die Bach'schen Fugen übertragen, oder da wo es nöthig und für die Klarheit unentbehrlich ist, die Fermate auf das Mass der irrationalen Verlängerung der Griechen nach der Angabe des Aristoxenus beschränken. Auch für den Choral selber würde es vortheilhaft sein, diese Beschränkung der Fermaten-Ausdehnung eintreten zu lassen, vortheilhafter als durch Einführung des sog. rhythmischen Chorales, in welchem jede Note so lang genommen wird, wie sie geschrieben ist, die Spur des Richtigen und Wahren, welche dem protestantischen Chorale bezüglich der deutlichen rhythmischen Gliederung vor aller übrigen Musik eigen ist, auszulöschen.

Aber Bach selber, so wendet man ein, habe seine Klavier- und Orgelfugen nicht in der scharfen rhythmischen Gliederung

des Chorales gespielt, das sei Thatsache. Vorläufig erlaube ich mir, bis ich näher belehrt werde, diese Thatsache anzuzweifeln. Dass sich Bach des Zusammenhanges, in welche er seine Fugen mit der rhythmischen Gliederung des Chorales, mit den Stollen- und Abgesangs-Theilen gebracht hatte, bewusst war, mag ich nicht behaupten, halte eher das Gegentheil für wahrscheinlich, wie ich dies schon früher (S. XXXII) ausgesprochen. Aber der Zusammenhang ist unleugbar vorhanden. Weshalb soll man ihm nicht im Vortrage Ausdruck geben? Soll man etwa auch die Schiller'schen Gedichte in der Weise vortragen, wie Schiller selber sie vorgetragen hat? Nein, da trägt man sie doch heut zu Tage besser vor als der Dichter selber mit seinem mangelhaften Organe; der eigene Vortrag Schiller's kann nicht massgebend sein. Was sich vom Dichter sagen lässt, muss auch vom Komponisten gesagt werden. Der Ansicht scheint auch Schumann zu sein, wenn er gelegentlich eines grossen modernen Virtuosen, der seine eigene Komposition vorgetragen, die Bemerkung nicht unterdrücken kann, dass er (Schumann) auf Grundlage der betreffenden Noten sich eine andere Auffassung von dem Vortrag gemacht hätte, in welcher jene Komposition eine ergreifendere und edlere Musik sein würde.

Wir müssen hier nun aber einen rhythmischen Unterschied in Erinnerung bringen, der noch ausser dem verschiedenen Tempo zwischen dem Chorale und zwischen der das Vorbild des Chorales repräsentirenden Instrumentalfuge Bach's besteht. Den Grund dieses Unterschiedes haben wir schon oben (S. XXXII) kürzlich angegeben, wo wir darauf hinwiesen, dass die Bach'sche Fuge vorwiegend weltliche Dichtung sei, gerade wie auch die Stollen- und Abgesangsstrophe bei ihrem ersten Auftreten im Minnelied zur Zeit der Kreuzzüge. Die Choräle als geistliche Musik gehören nach Bach's eigener Angabe des Rhythmus (durch den Taktstrich) der ruhigen Musik an, dem hesychastischen Tropos der Musik, um uns dieses Terminus der griechischen Rhythmiker zu bedienen. Seine Fugen weist dagegen Bach durch die rhythmische Bezeichnung dem erregten oder diastaltischen Tropos zu, wie ich das in IV, 4. 5. 6. dieses Buches ausführlich erörtert habe. Der Choral hat seinen Hauptaccent auf dem Anfange, dem ersten Versfusse des Kolons, die Bach'sche Fuge umgekehrt auf der Iktus-

Note des letzten Versfusses. Wir haben dies in den drei Kapiteln vom hesychastischen und diastaltischen Periodenbau eingehend dargestellt. Auch Spitta kennt diese aus der eigenthümliche Stellung des Taktstriches sich ergebende innere Erregtheit in den Fugen Bach's, welcher Bach auch im Vortrage soviel als thunlich Ausdruck gegeben haben werde. Von den 48 Fugen des Wohltemperirten Klaviers soll nur eine einzige im nicht erregten Ethos vorgetragen werden, die Cis dur-Fuge des ersten Theiles, welche ein zur Fuge umgeschaffener Thüringer Bauerntanz ist. Alle übrigen ohne Ausnahme im erregten Ethos, auch die rein kirchlichen: die ganz den Typus des Chorales tragende E dur-Fuge 2, 9 und die den Chorgesang einer Kantate als Instrumental-Musik gebende Cis moll-Fuge 1, 4, die wir am besten als »Messias-Fuge des Wohltemperirten Klaviers« bezeichnen. Eine dritte Fuge von fast rein kirchlichem Charakter ist die D dur-Fuge 1, 5: »Gott nicht im Toben des Sturmes, sondern im milden Wehen der Frühlingslüfte, welche die Aehren des Kornfeldes kräuseln«, symbolisirt durch die 32stel-Figur des Schemas.

Wir machen zum Schlusse den Versuch, den Worttext der Messias-Fuge zu restituiren, ihn der Kürze wegen nur für je eine der fünf Stimmen (I. II. III. IV. V.) ausführend.

Erster Theil: das Sünden-Elend.

Strophe 1.

1. (V.) O Herr Erbarmen,
2. (V.) erbarm dich unsrer schweren Sünden,
3. (V.) erbarm dich der Missethat!
4. (I.) Hab Erbarmen,
5. (I.) hab Erbarmen,
6. (I.) o Herr Erbarmen,
7. (I.) mit unseren Sünden,
8. (I.) o Herr Erbarmen!

Vers 1. 2. 3. 6 sind in der Musik 2 sechsfüssige (Hexapodien), die übrigen vierfüssige (Tetrapodien). Im Anfang des V. 1. ist die erste Note zu 2 Versfüssen ausgedehnt; es ist der Vorton der proleptischen Fugen (§ 182 ff. u. 337), mit dem ersten Versfusse des Kolons durch ein Legato vereint.

Strophe 2.

9. (IV.) Das íst das Ópferlámm
10. (III.) das íst das Lámm (I.) das íst das Lámm
11. (I.) das durch sein Blút (II.) das durch sein théures théures Blút
12. (I.) die Wélt versöhnt mít Gótt
13. (III.) das dúrch sein Blút (II.) das dúrch sein Blút
14. (IV.) das dúrch sein Blút versöhnt mit Gótt
15. (II.) das dúrch sein Blút (I) versöhnt mit Gótt.

Zweiter Theil: Ev. Luc. 2,14.

16. (I.) E-éhre sei Gótt ín der Höh
17. (I.) Frieden auf Érdén
18. (I.) E-éhre sei Gótt ín der Höh
19. (IV.) den Ménschen ein Wóhlgefállen
20. (IV.) Frieden auf Érdén (V) Gott ín der Höh
21. (V.) E-éhre sei Gótt ín der Höh
22. (I.) E-éhre sei Gótt ín der Höh.

Gleichzeitig in einer der übrigen Stimmen fast stets das Thema der ersten Strophe, nur in einer rhythmischen Transmutation: die Dipodie des hexapodischen Themas wird hinter den tetrapodischen Bestandtheil desselben gestellt: so dass die beiden Bestandtheile jenes Themas in umgekehrter Ordnung zu zwei selbständigen Kola werden.

Dritter Theil: Die erlöste Menschheit.

Zu den noch fortwährend festgehalten Thematen des ersten und des zweiten Theiles (das erste Thema in der angegebenen Transmutation) kommt ein drittes Thema hinzu, welches rhythmisch die beiden anderen entschieden beherrscht:

(III.) Gott íst ein Gótt der Gnádé,
(III.) der sích erbármt.
(I.) Gott ist ein Gott der Gnade,
(I.) Gott ist ein Gott der Gnade,
(I.) der Gnádé.
(V.) Gott ist ein Gott der Gnade,
(II.) Gott ist ein Gott der Gnade,

(II.) der sich erbarmt.
(III.) Gott ist ein Gott der Gnade,
(I.) Gott ist ein Gott der Gnade,
(IV.) Gott ist ein Gott (V) Gott ist ein Gott der Gnade.

u. s. w. Die die Periode jedesmal abschliessenden Dipodien »der sich erbarmt« vereinigen sich mit der anfangenden Dipodie des ersten Themas »O Herr«. Immer noch jubeln die himmlischen Heerschaaren im Vereine mit der durch den Messias beglückten Menschheit, aber auch die Trauer des Menschenelendes ist noch nicht völlig verstummt, immer noch erschallt unter dem Jauchzen der vereinten Menschen- und Engelwelt ein um Erbarmen flehendes »O Herr!« Durch die Tonalität der angegebenen Periodenschlüsse ergiebt sich ein Charakter, welcher entschieden an die Kirchentonarten erinnert (phrygische Tonart). Schon aus diesem Grunde ist anzunehmen, dass sich Bach die Fuge als eine kirchliche Musik gedacht hat. Dass sie das Erlösungswerk zum Inhalte hat, darüber kann bei dieser musikalischen Fortführung von trübster Tauer bis zum frohesten Jubel keine Frage sein.

Wer dem Christenthum ferne steht, möge sich einen Text aus seinem eigenen Gemüthsleben hinzudenken. Wäre die Musik von Beethoven, so würde das gewiss anzurathen sein. Aber diese wunderbarste ergreifendste überwältigendste aller Klaviermusiken macht nicht Beethoven, sondern bloss Bach. Und diese Musik sollten wir, weil sie nicht von Beethoven, sondern von Bach sei, nicht als ergreifende Musik, nicht mit aller Markirung und Schattirung der Rhythmik spielen, nicht mit aller »Nervosität«? Sondern hübsch blasirt, glatt und gleichmässig als blosses Melos? Bei unserer Messias-Fuge wird das kaum möglich sein, auch der mit der rhythmischen Theorie und mit Aristoxenus völlig Unbekannte wird sie rhythmisch vorzutragen schwerlich umhin können. Und in derselben streng rhythmischen Weise soll er auch alle übrigen Instrumental-Kompositionen vortragen, sie seien kirchlich oder profan: sie werden dann eine ähnliche Wirkung wie die erste Cis moll-Fuge des Wohlt. Klav. ausüben. Ist es wahr, was behauptet wird, dass Bach selber seine Kompositionen glatt und gleichmässig, als blosses Melos, ohne rhythmische Gliederung gespielt habe, dann war er ein anderer Schiller, der seine eigenen

vollendeten Dichtungen nicht vorzutragen verstand. Aus den Griechen und dem Chorale lernt, wie Bach vorgetragen werden soll! Er soll wie alle Musik, die dessen fähig ist, Aristoxenisch gespielt werden.

Dies erinnert mich, dass ich die »rhythmischen Elemente« (1870) mit einem Nachworte abgeschlossen habe, in welchem ich mich gegen die wundersame Ansicht der Herren Lehrs und Brill wandte, dass Aristoxenus überhaupt über »Rhythmik in unserem Sinne« nicht geschrieben habe. Was ich dort gesagt, findet Brill ungenügend. Ich werde in meiner Ausgabe des Aristoxenus nachholen, was Brill vermisst. Hier ist nicht mehr der Ort dazu. Aber dem Herrn Julius von Melgunow will ich noch recht innigen Dank sagen, dass er von allen ausgezeichneten Klaviervirtuosen der erste ist, welcher Bach und Beethoven und alles andere Aristoxenisch spielt, indem er in der Bescheidenheit und Wahrheitsliebe des echten wirklichen Künstlers uns nicht ~~seine~~ Virtuosität, sondern das Werk des Tondichters zu Gehör zu bringen sucht.

Bad Eilsen, im Juni 1880.

R. Westphal.

INHALT

der allgemeinen Theorie der musikalischen Rhythmik.

I.

Die rhythmischen Abschnitte in der Poesie.

(Grundlinien der poetischen Metrik.)

II.

Musikalische Versfüsse und Takte.

(Taktlehre.)

III.

Die musikalischen Kola.

(Kolotomie.)

V.

Die musikalischen Systeme oder Strophen.

(περὶ ποιήματος.)

Die specielle Theorie der Rhythmik

enthaltend die 3 Rhythmengeschlechter liegt im Manuskripte vollendet vor und wird im Druck erscheinen, sowie dazu Veranlassung von aussen gegeben werden sollte.

Allgemeiner Theil.

Die vier rhythmischen Abschnitte.

I.

Die rhythmischen Abschnitte in der Poesie.

1. Kapitel.

Rhythmus, die vier rhythmischen Abschnitte.

§ 1.

Rhythmus und Rhythmizomena.

Zwei Künste hauptsächlich sind es, in denen der Rhythmus als das formende Element zur Erscheinung kommt. Es sind diejenigen, welche bei den Alten vorzugsweise die musischen Künste genannt werden, die Poesie und die Musik[1]. Insofern die Sprache der Poesie und die Töne der Musik die Träger des Rhythmus sind, werden sie von dem berühmten griechischen Musiker und Rhythmiker Aristoxenus mit dem Namen Rhythmizomena d. i. nach den Gesetzen des Rhythmus geformte Bewegungs-Stoffe bezeichnet. Die Verschiedenheit der Rhythmizomena bedingt zwar gewisse Verschiedenheiten in der rhythmischen Formation (vgl. § 34), aber es ist nicht das Wesen des Rhythmus, was durch diese Verschiedenheiten betroffen wird, vielmehr sind

1) Die Griechen unterscheiden 3 Künste des Raumes und der Ruhe, Architektur, Malerei, Plastik (bildende Künste), und 3 Künste der Zeit und der Bewegung, Musik, Poesie, Orchestik. Die 3 letzteren werden von der Musik auch musische Künste genannt. Bei den 3 ersten zeigt sich Symmetrie d. i. Ordnung des Raumes, bei den 3 letzteren Rhythmus d. i. Ordnung der Zeit. In der antiken Welt war sowohl die Symmetrie wie der Rhythmus für die betreffenden Künste ein viel nothwendigeres Element als in der modernen, wo die Forderung der Symmetrie für Architektur, Malerei und Plastik fast zu erlöschen aufgehört hat, und auch für Musik die Anforderung des Rhythmus wenigstens principiell bekämpft wird. Wie weit das Princip der Symmetrie in der bildenden Kunst des klassischen Alterthums lebendig war, habe ich an einem Beispiele gezeigt in dem Vorworte der Prolegomena zu den Tragödien des Aeschylus. Ueber das System der antiken Künste im Allgemeinen s. »Metrik der Griechen« I § 1. In dem vorliegenden Buche bleibt die rhythmuslose Musik unberücksichtigt.

die rhythmischen Gesetze für die verschiedenen Rhythmizomena dieselben, — einerlei, ob die Sprache der Poesie die alte griechische oder lateinische oder eine moderne ist — einerlei ob sie eine zur Lektüre oder Deklamation bestimmte oder ob sie eine gesungene ist — einerlei auch, ob die Töne der Vokal- oder der Instrumental-Musik angehören.

§ 2.

Die vier rhythmischen Abschnitte erläutert an einem Chorale.

Das Wesen des Rhythmus besteht nämlich nach der richtigen und bisher unübertroffenen Auseinandersetzung desselben Aristoxenus in einer dem Zuhörer vernehmbaren Gliederung der Zeit, welche das demselben vorgeführte poetische oder musikalische Kunstwerk einnimmt.

So beziehen sich die rhythmischen Gesetze auf gewisse durch die Worte oder die Töne wahrnehmbar gemachte Zeitabschnitte, welche wir die rhythmischen Abschnitte nennen[1]. Sie sind es, welche bei den verschiedenen Rhythmizomena trotz deren verschiedener Natur identisch sind.

Es giebt vier Arten rhythmischer Abschnitte, nicht koordinirt, sondern subordinirt, d. h. die grössere Art der Abschnitte enthält die kleinere in sich. In der Poesie nennen wir sie, vom kleineren zum grösseren fortschreitend:

den ersten Versfuss,
den zweiten Verszeile oder Kolon d. i. rhythmisches Glied,
den dritten Periode,
den vierten System oder Strophe.

Die Bedeutung dieser rhythmischen Termini ergiebt folgendes Beispiel aus einem Kirchenliede:

Strophe (System)	Periode	Kolon	Álles íst an Góttes Ségen
		Kolon	únd an séiner Gnád gelégen
		Kolon	ǘber álles Góld und Gút.
	Periode	Kolon	Wér auf Gótt sein Hóffen sétzet,
		Kolon	dér behä́lt ganz únverlétzet
		Kolon	éinen fréien Héldenmút.

1) Aristoxenus nennt das rhythmische Zeiten. Ueber die rhythmischen Abschnitte dritter und vierter Art, Periode und System, erstreckt sich der uns erhaltene Theil seiner rhythmischen Elemente nicht. Die sich hierauf beziehende Theorie der Alten müssen wir den griechischen und lateinischen Metrikern, besonders dem Hephästion und Marius Victorinus entnehmen.

Der ganze Komplex der 6 Zeilen ist eine Strophe oder ein System aus 2 dreigliedrigen Perioden bestehend. Jede Zeile oder Verszeile bildet ein Kolon oder ein rhythmisches Glied, daher die beiden Perioden dreigliedrige sind. Jedes Kolon enthält 4 zweisilbige Versfüsse, von denen die accentuirte Silbe »Thesis«, die nicht accentuirte »Arsis« genannt wird.

Das ist die echte antike Terminologie der rhythmischen Abschnitte aus der Zeit des klassischen Alterthums, nachweislich schon vor Plato (vgl. § 142 a) im technischen Gebrauche. Noch am Ende des vorigen Jahrhunderts kommt sie bei Joh. G. Sulzer (Allgemeine Theorie der schönen Künste, Artikel »Rhythmus«) vor, ist dann aber mehr und mehr verschollen und jetzt im völligen Erlöschen begriffen [1].

§ 3.

Rhythmik und Metrik. Nothwendigkeit gleichmässiger Nomenklatur.

Die rhythmische Disciplin, welche das Rhythmizomenon der poetischen Sprache zum Gegenstand hat, führt den besondern Namen Metrik. Metrik ist dasselbe wie Rhythmik, nur ist Metrik das speciellere, da sie bloss die rhythmische Form des poetischen Textes behandelt, Rhythmik ist das allgemeinere, da sie sich auf poetischen Text wie auf Musik bezieht. Man kann den specielleren Terminus Metrik auch wohl im allgemeineren Sinne gebrauchen, wie M. Hauptmann in seiner »Harmonik und Metrik«. Aber eine willkürliche Verwendung der von den Alten überlieferten Namen ist es, wenn Lussy in dem § 66 anzuführenden Buche den Accent der einzelnen Takte den »metrischen« Accent, den Hauptaccent des Kolons »rhythmischen« Accent nennt.

Bei der Identität der rhythmischen Abschnitte für alle Rhythmizomena sollte auch die Terminologie identisch sein, also für Metrik

---

1) Das Beispiel Sulzer's aus Haller's Doris ist bezüglich der Versfüsse weniger instruktiv, im übrigen aber der von uns gewählten Choralstrophe völlig konform (2. Auflage 1794, vierter Theil S. 96):

Komm Doris, komm zu jenen Buchen,
lass uns den stillen Grund besuchen,
wo nichts sich regt als ich und du.

Nur noch der Hauch verliebter Weste
belebt das schwanke Laub der Aeste
und winket dir liebkosend zu.

Die Benennungen der rhythmischen Abschnitte sind bei Sulzer dieselben wie die oben gegebenen, nur dass er »Einschnitte« statt Kola sagt; vgl. § 94.

und Rhythmik in der Nomenklatur der rhythmischen Abschnitte kein Unterschied stattfinden. So war es früher. Leider kann man nicht sagen, dass es auch jetzt noch so ist. Man hat zwar die rhythmischen Termini der Griechen dem Wortlaute nach oder in Uebersetzung beibehalten, aber man gebraucht sie in einem anderen Sinne als die alten Techniker, und häufig anders in der Musik als in der Poetik. Da unsere rhythmischen Termini von den alten Griechen entlehnt sind, die ihrerseits eine vollständige, sehr vollkommene Theorie der Rhythmik ausgebildet, von welcher wir für unsere moderne Kunst zu lernen, aber noch lange nicht genug gelernt haben, so liegt es am Tage, dass wir Modernen die rhythmischen Termini, insbesondere die Termini für die rhythmischen Abschnitte in keinem anderen Sinne als die Griechen zu gebrauchen haben und hiermit zu Sulzer's Sprachgebrauche zurückkehren müssen, unter Verschmähung und Zurückweisung alles dessen, was in der Zeit seit Sulzer in der rhythmischen Nomenklatur geändert worden ist. Anders werden wir der Sprachverwirrung nicht entgehen können, welche zur Zeit für unsere musikalische Rhythmik besteht und die in den ersten Decennien unseres Jahrhunderts eine geradezu babylonische geworden ist. Von den vier Termini, welche wir oben an dem Chorale »Alles ist an Gottes Segen« erläuterten, ist schwerlich ein einziger, welcher nicht von irgend einer Seite her in einem anderen Sinne als dem dort von uns angegebenen gebraucht würde. Wir haben den ganzen Komplex der 6 Zeilen eine Strophe oder System nennen müssen, nach einem anderen häufigen Sprachgebrauche (auch nach dem Lehrbuche von Marx) würde schon einer einzigen Zeile der Name Strophe zukommen, während dann alle 6 Verszeilen ein einziger »Vers« genannt werden. Was wir eine Periode genannt (drei Verszeilen), ist nach A. Reicha, Marx, Lobe und vielen anderen nicht Periode, sondern nur Glied (membre, Kolon) der Periode; erst die Totalität der 6 Zeilen würde eine volle Periode ausmachen. Höchstens der Name Versfuss wird allgemein in dem oben angegebenen Sinne gebraucht, obwohl es auch mit dem Versfusse böse bestellt ist. Denn nicht nur dass jeder der beiden Theile des Versfusses, sowohl der accentuirte, wie der nicht accentuirte, je nach der Verschiedenheit der Redenden beides, »Thesis« und »Arsis« genannt wird — eine Verwirrung, welche diesmal nicht die Musiker, sondern die Philologen verschuldet haben —: es wird ein jeder zwar zugeben, dass in dem von uns gebrauchten Beispiele das Wort »Alles« ein Versfuss ist, und wird auch die auf diese zwei Silben gesungenen Töne als

Versfuss gelten lassen, aber es wird mancher Musiker sein, der dagegen protestiren wird, dass der Versfuss ein nothwendiges Element der musikalischen Rhythmik, zumal in der Instrumentalmusik sei.

§ 4.

Historische Veranlassung der heutigen Terminologie-Verwirrung in der Rhythmik.

Die ganz beispiellose Sprachverwirrung in der Terminologie der musikalischen Rhythmik ist hauptsächlich auf zweierlei zurückzuführen. Erstens auf den im protestantischen Gottesdienste aufgekommenen Missbrauch, das Wort »Vers« für das christliche Lied in einem anderen Sinne als in dem heidnisch-antiken anzuwenden, nämlich nach dem Zuschnitte dessen, was man Bibelvers nannte. Zweitens auf den im zweiten Decennium unseres Jahrhunderts in Paris gemachten, leider nur zu gut geglückten Versuch des französirten Deutsch-Böhmen Antoine Reicha, das Wort Periode, dessen antike noch von Sulzer vertretene musikalisch-rhythmische Bedeutung er nicht mehr verstand, nach Analogie der rhetorischen Periode in einer von den Alten abweichenden Weise als rhythmisch-musikalischen Terminus einzuführen. Die Reaktionsversuche G. Weber's sind ohne Erfolg geblieben. Es war nothwendig, was auch G. Weber nicht gethan, direkt auf die rhythmische Terminologie der Griechen, und zwar nicht der byzantinischen Griechen und der des römischen Kaiserthums, sondern der Griechen des klassischen Alterthumes zurückzugehen. So lange dies nicht in eindringlicher Weise geschehen ist, wird die musikalische Rhythmik fort und fort das unglückliche, mit grossem Unrechte zurückgesetzte Stiefkind der musikalischen Theorie bleiben, ein Unrecht, das sich nur zu bitter an der Musik selbst gerächt hat. Denn es sind keineswegs die Instrumental-Kompositionen des grossen Bach allein, deren rhythmisches Verständnis bei dem grössten Theile der ausführenden Musiker in Vergessenheit gerathen ist —, bei Bach so sehr in Vergessenheit, dass die musikalischen Briefe des Wohlbekannten es wagen durften, die treuen Verehrer des grossen Meisters der Bachmanie zu beschuldigen. Freilich wäre dieser Vorwurf ein nicht ganz ungerechtfertigter, wenn diejenige rhythmische Auffassung der Bach'schen Instrumentalmusik, welche die vulgäre und offenbar auch die des Wohlbekannten ist, die richtige Auffassung wäre.

§ 5.

Plan unserer Darstellung der musikalischen Rhythmik.

Um eine alle Einzelheiten umfassende Darstellung des musikalischen Rhythmus zu geben, ist es am zweckmässigsten zuerst die rhythmischen Abschnitte der Poesie in Form einer kurzen Uebersicht der Fundamentallehre moderner und antiker Metrik dem Leser vorzuführen, und dann erst auf die Darstellung derselben rhythmischen Abschnitte in der Musik, vom musikalischen Versfusse bis zur musikalischen Strophe einzugehen und schliesslich in der zweiten Abtheilung die einzelnen drei Rhythmengeschlechter, die in unserer Musik vorkommen, zu behandeln.

Zunächst sind wir verpflichtet, die traurige Sprachverwirrung, der selbst die beiden so vielfach gebrauchten Termini Vers und Strophe verfallen sind, historisch zu erklären, denn leider kann hier auch der grosse Meister Bach selber von dem sprachlichen Missbrauche nicht freigesprochen werden.

---

2. Kapitel.

„Vers" und „Strophe" im protestantischen Kirchenliede.

§ 6.

Gebrauch des Terminus »Vers« bei Bach.

In seinen Choral-Vorspielen für die Orgel bearbeitet J. S. Bach auch den von Luther nach dem alten Kirchenliede »Te deum laudamus« gedichteten Choral »Herr Gott, dich loben wir« (V, 6, 26 Ed. Peters). Er fügt in der Ueberschrift die Worte hinzu »per omnes versus«. Unter versus versteht hier Bach nicht dasjenige, was im Lateinischen und auch heutzutage in der modernen Poetik so genannt wird, nicht die einzelne Verszeile, sondern einen Abschnitt von recht ansehnlicher Länge:

Herr Gott, dich loben wir,
Herr Gott, wir danken dir.
Dich Gott, Vater in Ewigkeit
erhebt der Weltkreis weit und breit,
die Engel all' und Himmelsheer'
und was da dienet deiner Ehr,
auch Cherubim und Seraphim,
die singen stets mit hoher Stimm':
heilig ist unser Gott,
heilig ist unser Gott,
heilig ist unser Gott,
der Herr Zebaoth.

Die übrigen Verse im Sinne Bach's sind ebenso lang und von demselben Metrum. Bach also bezeichnet mit versus dasjenige, was man

heute gewöhnlich Strophe nennt und was auch nach der antiken Terminologie der Römer den Namen Strophe haben würde. Diese Umkehrung der Nomenklatur ist wunderlich genug. Selbstverständlich ist sie älter als Bach, der sich darin nur einem längst eingebürgerten Missbrauche des protestantischen Kirchengesanges und Kirchendienstes anschloss. Bach selber war zwar der lateinischen Sprache nicht unkundig, aber wir bezweifeln, dass ihm der abweichende Gebrauch des Wortes versus im protestantischen Kirchenliede und bei den lateinischen Dichtern zum Bewusstsein gekommen ist; darüber wird er schwerlich reflektirt haben.

§ 7.

Einwirkung des Terminus »Bibelvers« in der protestantischen Kirche.

Wie aber mag, fragen wir, dieser arge Missbrauch, diese totale Verschiedenheit zwischen dem versus der Römer und dem versus im Sinne der protestantischen Kirchenlieder-Dichter entstanden sein? Dort heisst versus, was in der Poesie in eine einzige Zeile geschrieben wird; hier ist das Wort mit dem antiken stropha gleichbedeutend. Die Brücke, welche die Verwechslung vermittelt, scheint mir dasjenige zu sein, was man in der Kirchen-Sprache einen Bibel-Vers nennt, sowohl im alten wie im neuen Testamente. Die Original-Handschriften wissen — wenigstens für das in Prosa geschriebene neue Testament — von einer Versabtheilung gar nichts. Sie rührt erst von dem französischen Philologen Robert Stephanus her, einem Hugenotten, der nach dem Vorgange einiger Philologen der Renaissancezeit, z. B. des Italieners Aldus Manutius, Philologe und Buchdrucker in einer Person war. Robert Stephanus, der den Druck eines griechischen neuen Testamentes zu besorgen unternommen, theilte eine Handschrift des neuen Testamentes in »versus« ab. Diese versus des neuen Testamentes sind nun freilich keine metrischen Verse wie bei Homer oder Horaz, aber Stephanus wenigstens dachte sich unter seinen versus des neuen Testamentes trotz ihrer Prosa-Sprache etwas ähnliches, ein Gedanke, der um so erklärlicher war, als viele Schriften des alten Testamentes, z. B. die Psalmen, in rhythmischer Sprache gehalten, und so auch in hebräischen Handschriften ähnlich wie die Gedichte der Griechen und Römer mehrfach nach Zeilen abgesetzt waren, die man immerhin mit den lateinischen »versus«, mit den griechischen »stichoi« vergleichen kann.

Es kam nicht darauf an, dass ein solcher Vers des alten oder neuen Testamentes wie in den griechischen und römischen Gedichten

wo möglich eine Zeile füllte, es kam vielmehr nur auf den Absatz, »die Apothesis« an, d. h. wenn ein Vers zu Ende war, einerlei ob Eine oder mehrere Zeilen ausfüllend, dann wurde für den Anfang des folgenden Verses ein neuer Absatz gemacht. Zur besseren Unterscheidung wurden diese Versabsätze des alten und neuen Testamentes je an den Anfängen der Absätze mit fortlaufenden Zahlen (Verszahlen) bezeichnet.

Ganz dasselbe Aussehen wie die in Verse eingetheilten Drucke des neuen und alten Testamentes gewähren die gedruckten Sammlungen der christlichen Kirchenlieder. Auch hier werden Absätze gemacht, aber nicht bei dem, was wir nach der Terminologie der Alten Verse oder Verszeilen nennen müssten, sondern bei dem Ende und dem Anfange eines grösseren Komplexes von Verszeilen, welcher den antiken Ausdruck Strophe erheischen würde. Die einzelnen zu einem solchen grösseren Komplexe gehörenden Verszeilen sind in den Drucken der christlichen Kirchenlieder, oder wie man dies schlechthin nennt, in den christlichen Gesangbüchern nicht in besonderen Zeilen, sondern ohne Absatz bis zum letzten Verse kontinuirlich im Druck an einander gereiht, wie dies in ähnlicher Weise auch in den Handschriften lyrischer Gedichte des Mittelalters der Fall ist.

Bibelübersetzung und christliches Gesangbuch hatten für die Praxis des Gottesdienstes eine nahezu gleiche Bedeutung. So scheint es verständlich zu sein, wie es geschehen konnte, dass man die numerirten Absätze in den Gedichten des christlichen Gesangbuches mit demselben Namen benannte, wie die numerirten Absätze innerhalb der Kapitel des neuen und alten Testamentes, die ja ebenfalls, namentlich in den Kirchen reformirter Konfession, analog den Gesängen der modernen christlichen Liederdichter zum Gesangesvortrag gebraucht wurden. So ist es gekommen, dass die protestantischen Pfarrer, welche während ihrer Studienzeit in ihrer Beschäftigung mit den antiken Dichtern gelernt hatten, das Wort Vers von den einzelnen Zeilen des Gedichtes zu gebrauchen, in ihrer geistlichen Praxis, in ihrem Verkehre mit der Gemeinde, wenn es sich darum handelt, eine Stelle aus einem Kirchenliede zu citiren, dasselbe Wort Vers in einem ganz verschiedenen Sinne von dem gebrauchen, was sie in der Terminologie der griechischen und römischen Poetik eine Strophe nennen würden. Nur selten gestatten sich die protestantischen Geistlichen ihrer Gemeinde gegenüber im richtigen antiken Sinne Strophe statt Vers zu sagen. Also verschiedener Gebrauch desselben Wortes Vers in der profanen und in der kirchlichen Poesie! Selbstverständlich, dass auch die Organisten

und Kantoren der protestantischen Kirche das Wort Vers in dem letzteren unrichtigen Sinne zu gebrauchen lernen mussten, was insofern von schädlichem Einflusse geworden ist, als die musikalische Theorie in den Händen dieser Männer lag.

§ 8.

Fortsetzung.

Daher auch jener Gebrauch bei dem »Kantor« Bach, von dem wir oben redeten: »per omnes versus«. So massgebend auch J. S. Bach's Autorität für die Kunst der musikalischen Komposition für ewige Zeiten bleiben wird, so darf doch sein Name für die falsche Terminologie »versus« keineswegs geltend gemacht werden. Denn wenn er »per omnes versus« schrieb, so war er hierin nicht der grosse ewige Meister der Komposition, sondern nur der Organist und Kantor, der sich in Folge seiner praktischen Stellung dem kirchlichen Missbrauche einer falschen Terminologie anbequemen musste. Heut zu Tage würde er es wie sein vortrefflicher Biograph Philipp Spitta gemacht haben, der es wagt, das was Bach versus nennt, gegen die Autorität der in der protestantischen Kirche herrschenden Gewohnheit in der richtigen Terminologie des heidnischen klassischen Alterthums Strophe zu nennen; vgl. Spitta's »J. S. Bach« I, S. 791. 805. 806. Auch Richard Wagner, überhaupt der korrekteste Schriftsteller über Musik in Sachen des Rhythmus, wendet »Vers« und »Strophe« in der richtigen d. h. der antiken Bedeutung an; vgl. dessen »Beethoven« S. 69.

§ 9.

Anwendung des Terminus »Strophe« im protestantischen Gottesdienste und bei Marx.

Die im obigen beschriebene Unsitte hat einen weiteren Missbrauch im Gefolge, für den es kaum eine historische Erklärung geben dürfte. Es ist folgender. Da von den beiden antiken Termini Vers und Strophe der erstere im protestantischen Kirchenliede für das in Gebrauch kam, was die Alten selber mit dem Terminus Strophe bezeichnet haben würden, so erhielt in demselben Kreise die Verdrehung der beiden klassischen Termini ihre volle Konsequenz darin, dass man für die einzelne Verszeile nunmehr den frei gewordenen Ausdruck Strophe gebrauchte. Es ist das geradezu die Konsequenz des Unsinnes, die freilich heut zu Tage, namentlich in den protestan-

tischen Kirchen Norddeutschlands gang und gäbe ist. Selbst sehr geschätzte und sehr verbreitete theoretische Lehrbücher der Musik, wie die musikalische Kompositionslehre von Marx, tragen keine Scheu, ihren Lesern gegenüber in der Sprache der Ungebildeten den einzelnen Verszeilen eines Gedichtes die Benennung Strophe zu geben. So würde hiernach der von Bach missbräuchlich als versus bezeichnete Abschnitt des geistlichen Liedes »Nun danket alle Gott« ein aus 12 Strophen bestehender Vers sein, während derjenige, dessen Bildung auf der Bekanntschaft mit dem klassischen Alterthume basirt, umgekehrt jenen ganzen Abschnitt eine aus 12 Versen bestehende Strophe nennen wird. Ein solcher der klassischen Bildung geradezu Hohn sprechender Missbrauch ist weiter nichts als eine moderne Barbarei in der metrischen und musikalischen Terminologie, die freilich leider nicht die einzige hier vorkommende ist; wir werden weiterhin bei dem Ausdrucke Periode und rhythmische Glieder eine ähnliche, aber noch viel schädlichere Barbarei zu rügen haben. Mögen auch Prediger ihre Landgemeinden immerhin bei der missbräuchlichen Bedeutung von Vers und Strophe belassen: ein für Musiker geschriebenes Buch, wie das von Marx, sollte mit diesen in der Sprache der Gebildeten reden: der Leserkreis, für welchen Marx' Kompositionslehre bestimmt ist, dürfte sich wenig geschmeichelt fühlen, dass Marx gegen sein besseres Wissen sich mit ihm über die Strophe in derselben Ausdrucksweise unterhalten zu müssen glaubt, in welcher ein Landprediger zu seinen Bauern spricht.

---

3. Kapitel.

Verszeilen und Versfüsse in der modernen Poesie.

§ 10.

Hebung; einsilbige und zweisilbige Senkung.

In der modernen Poesie besteht die Verszeile oder der Vers aus einer Reihe abwechselnd[1]) betonter und unbetonter Silben, und zwar so, dass auf Eine betonte Silbe entweder eine oder zwei unbe-

1) In der alten und mittelalterlichen Poesie ist diese Kontinuität des Wechsels häufig unterbrochen, d. h. es stehen auch 2 Hebungen ohne die vermittelnde Senkung neben einander. Es ist das eine schöne rhythmische Mannigfaltigkeit, die sich zwar die moderne Poesie, aber nicht die moderne Musik hat nehmen lassen.

tonte folgen. Die betonte Silbe [1]) nennt man Hebung oder Thesis, die Eine oder die zwei unbetonten nennt man Senkung oder Arsis [2]). Die Hebung ist hiernach bei den modernen Dichtern immer eine einsilbige, die Senkung entweder eine einsilbige oder eine zweisilbige. Die Hebung mit der dazu gehörenden Senkung bildet einen Versfuss, mithin giebt es zwei- und dreisilbige Versfüsse. Die einsilbige Hebung mit der einsilbigen Senkung bildet den zweisilbigen, die einsilbige Hebung mit der zweisilbigen Senkung den dreisilbigen Versfuss.

§ 11.

Anlaut und Auslaut der Verszeile.

Der Vers kann mit einer Hebung oder mit einer Senkung beginnen. Die letztere heisst dann Auftakt oder Anakrusis [3]). Ebenso kann er entweder auf eine Hebung oder auf eine Senkung ausgehen: den Ausgang auf die Hebung kann man den männlichen, den Ausgang auf die Senkung den weiblichen Versschluss nennen [4]).

§ 12.

Arten und Formen der Verszeile, dargestellt an der Tetrapodie. Akatalektische und katalektische.

Was die Zahl der Hebungen oder, was dasselbe ist, der Versfüsse betrifft, so sind in der lyrischen Poesie, die uns hier wegen ihres Zusammenhanges mit der Musik vorzugsweise interessirt, Verse, welche 4 Hebungen enthalten, die häufigsten. Wir nennen eine solche Verszeile mit antikem Ausdrucke »Tetrapodie« d. i. aus 4 Versfüssen bestehend.

---

1) Häufig genug gebrauchen die Dichter in ihren besten Gedichten auch solche Silben als Hebungen, welche an sich tonlos sind, z. B. einsilbige Präpositionen, Konjunktionen, Artikel.

2) Die Terminologie »Thesis« und »Arsis« für Hebung und Senkung vermeiden wir, weil über ihr dasselbe Unheil des schwankenden Gebrauches waltet wie oben bei »Vers und Strophe«, welches diesmal freilich nicht durch die Musiker (zu ihrer Ehre sei es gesagt!), sondern durch die Philologen in die Welt gekommen ist.

3) Der Ausdruck »Anakrusis« ist kein bei den Alten gebräuchlicher, sondern erst durch den Begründer der Theorie antiker Metrik, Gottfried Hermann aufgebracht, aber schwerlich zu entbehren, weil das vielfach entsprechende Wort »Auftakt« bei seiner gegenwärtigen Anwendung in der Musik einen viel weiteren Umfang des Sinnes hat.

4) Nach Analogie von »männlichem und weiblichem Reim«, »männlicher und weiblicher Vers-Cäsur«, was mit »männlichem oder weiblichem Vers-Ausgange oder Versschlusse« auf dasselbe hinauskommt.

An der Tetrapodie veranschaulichen wir nunmehr durch Beispiele die im Vorausgehenden angeführten Arten und Formen der Verse. Zwei Hauptarten (I und II), durch die anlautende Hebung oder durch die anlautende Senkung bestimmt; in jeder derselben zwei Unterarten (I, 1 und I, 2; II, 1 und II, 2), je nachdem die Senkung eine ein- oder eine zweisilbige ist — zusammen 4 Arten, in deren jeder die Ausgänge auf die Hebung oder auf die Senkung zwei verschiedene Formen (*a* und *b*, männlicher und weiblicher Versschluss) bilden.

I. Die Verszeile beginnt mit der Hebung.

1) Die Senkung ist einsilbig:

a. Fühle, wás dies Hérz empfíndet,
b. reíche freí mir deíne Hánd,
a. únd das Bánd, das úns verbíndet,
b. seí kein schwáches Rósenbánd.

2) Die Senkung ist zweisilbig, häufig genug nimmt sich der Dichter die Freiheit, statt der zweisilbigen an jeder beliebigen Stelle des Verses eine einsilbige Silbe zu setzen, regelmässig geschieht dies im Ausgange des Verses, wo nur in bestimmten seltenen Fällen die zweisilbige angewandt wird:

a. Wíndet zum Kránze die góldenen Áehren,
b. fléchtet auch bláue Cyánen hineín,
a. Freúde soll jédes Áuge verklären,
b. dénn die Kónigin zíehet eín.

In beiden Beispielen 1 und 2 gehen die Verse *a* auf die Senkung aus (schliessen weiblich), die Verse *b* auf die Hebung (schliessen männlich). Jene haben 4 Hebungen und ebenso viele Senkungen, diese 4 Hebungen, aber eine Senkung weniger, es fehlt die zu erwartende vierte Hebung am Ende des Verses, und deshalb werden diese Verse *b* unvollständige oder katalektische genannt, die Verse *a* dagegen vollständige oder akatalektische.

II. Die Verszeile beginnt mit der Senkung (Vers mit Auftakt, anakrusischer Vers).

1) Die Senkung ist einsilbig:

a. Der Sánger drückt' die Áugen eín
b. und schlúg in vóllen Tönen,

a. die Ritter schauten muthig drein
b. und in den Schoss die Schönen.

2) Die Senkung ist zweisilbig, wird aber ebenso wie bei I, 2 mit der einsilbigen vertauscht:

a. Aus der Welt die Freiheit geschwunden ist,
b. man sieht nur Herren und Knechte;
a. die Falschheit herrschet, die Hinterlist
b. bei dem feigen Menschengeschlechte.

In II, 1 und 2 sind die Verse *a* vollständig (akatalektisch), haben 4 Senkungen und ebenso viele Hebungen, der Ausgang aber ist (umgekehrt wie bei I, 1 und 2) ein männlicher (eben weil der Vers nicht wie dort mit der Hebung, sondern umgekehrt mit der Senkung beginnt). Die Verse *b* sind unvollständig (katalektisch), enthalten 4 Senkungen, aber nur 3 Hebungen, die am Schlusse zu erwartende vierte Hebung ist durch keine Silbe ausgedrückt, der Rhythmus aber verlangt dafür eine die Zeit der vierten Hebung ausfüllende Pause am Ende des Verses. Bei ausdrucksvollem Recitiren wird jeder auch unbewusst diese Pause einhalten.

§ 13.

Brachykatalektische.

Eine andere Art unvollständiger Verszeilen sind die brachykatalektischen, denen am Ende ein ganzer Versfuss fehlt:

a. Ritter, treue Schwesterliebe
b. widmet euch dies Herz

und mit Anakrusis:

a. Wie kommt's, dass du so traurig bist,
b. wo alles froh erscheint?

Die Verszeilen *b* »widmet euch dies Herz« und »wo alles froh erscheint« sind an sich Tripodien (mit 3 Hebungen), aber dem Zusammenhange nach brachykatalektische Tetrapodien.

4. Kapitel.

Metron, Kolon, Stichos (versus) in der antiken Poesie.

§ 14.

Unterschied zwischen Verszeile in der modernen und der antiken Poesie.

Nach der von den antiken Metrikern durchgängig festgehaltenen Terminologie würden vollständige und unvollständige Tetrapodien, wie wir sie im vorausgehenden als Beispiele moderner Verszeilen gebraucht haben, auf den Namen »versus«, griech. »stichos« d. i. Zeile keinen Anspruch machen können, vielmehr würden sie nur Vershälften, nach antiker Terminologie Kola d. i. rhythmische oder metrische Glieder sein; erst die Verbindung der vollständigen und der unvollständigen Tetrapodie, also *a* und *b* zusammengenommen, würde einen »versus« oder »stichos« ausmachen. Dabei kommt der Name »Kôlon« d. i. rhythmisches Glied nur der vollständigen Tetrapodie zu, die unvollständige (katalektische) Tetrapodie und jede Verbindung von weniger Versfüssen führt den besonderen Namen »Komma« d. i. rhythmischer Abschnitt, obwohl man gewöhnlich diesen Unterschied von Kolon und Komma unbeachtet lässt und auch für Komma den Terminus Kolon als allgemeineren Ausdruck gebraucht. Was also Goethe als zwei Verszeilen schreibt:

Fühle, wás dies Hérz empfíndet,
réiche fréi mir déine Hánd,

würden die Alten als einen einzigen Stichos, einen einzigen Versus, eine einzige Verszeile schreiben:

Fühle, wás dies Hérz empfíndet, | réiche fréi mir déine Hánd. ||

§ 15.

Die drei Gesetze über den Auslaut des antiken Metrons.

Somit ist die antike Nomenklatur einfach genug. Sie wird aber dadurch etwas verwickelt, dass die Alten den Stichos auch »Mĕtron« nennen, d. h. der Stichos ist nach ihrer Theorie eine besondere Art des Metron. Das Mĕtron, so sagen die alten Theoretiker, insonderheit der Alexandriner Hephästion in seinem kleinen Handbuche der Metrik, muss

1) stets auf ein volles Wort angehn, die Silben des Schlusswortes dürfen nicht getrennt werden. Mit antiken Metren, welche dies Gesetz

überschreiten, hat es etwa dieselbe Bewandnis, wie mit den deutschen Scherzversen:

> Hans Sachs war ein Schuh-
> macher und Poet dazu.

2) Im Inlaute des Metrons sind die Silben nach Massgabe des durch sie darzustellenden Rhythmus einer festen Prosodie unterworfen, eine jede Silbe muss nach ihrer Stellung innerhalb des Metrons entweder eine lange oder eine kurze sein. Bei der Schlusssilbe ist dies nicht der Fall, der Dichter kann statt einer durch den Rhythmus erforderten Länge eine Kürze und umgekehrt statt der Kürze eine Länge gebrauchen. Dazu kommt noch als drittes (bei Hephästion nicht namhaft gemachtes) Gesetz:

3) Im Inlaute des Metrons ist, ähnlich wie im italienischen und französischen Verse, der Hiatus unstatthaft oder wenigstens beschränkt, im Auslaute des Metrons (also in der Grenzscheide zweier Metra) ist jeder Hiatus zulässig.

§ 16.

Unzusammengesetzte und zusammengesetzte Metra.

Metra, welche wie die obigen Beispiele aus 2 Kola bestehen, heissen zusammengesetzte; vgl. Rossbach u. Westphal, Griech. Metrik Band 2 S. 141 ff. Alle zusammengesetzten Metra, wenn sie 2 Kola enthalten, heissen stichoi oder versus. Aber auch von den unzusammengesetzten (nur aus je 1 Kolon bestehenden) Metra werden diejenigen, welche 5 oder 6 Hebungen enthalten, stichoi genannt. So ist das iambische Trimetron ein Stichos, wie

> das Recht des Herrschers üb' ich aus zum letzten Mal,
> dem Grab zu übergeben diesen theuren Leib.
> (Schiller.)

nicht minder der Versus Hendecasyllabus Phalaeceus, Sapphicus und Alcaicus

> Éinsam wándelt dein Freúnd im Frühlingsgárten
> míld vom líeblichen Zaúberlícht umflóssen,
> dás durch wánkende Blüthenzwéige zíttert
> Ádelaíde. (Matthisson.)

§ 17.

Unzusammengesetzte und zusammengesetzte Verszeilen bei den Modernen.

Es kann vorkommen, dass in der antiken Poesie Tetrapodien, Tripodien, Dipodien, in Beziehung auf den Wortschluss und den An-

fang die Beschaffenheit eines selbständigen Metrons haben. Nur in einem solchen Falle kann die Tetrapodie oder ein noch kleineres Kolon eine selbständige Zeile bilden; ist dies nicht der Fall, so werden 2 Kola fast stets zu einem zusammengesetzten Metron vereint und in eine Verszeile geschrieben. In der modernen Poesie dagegen gilt jedes Kolon, ohne Rücksicht auf seine Grösse, als selbständige Verszeile. Nur dann, wenn sie die Versifikation der antiken und mittelalterlichen Dichter nachahmen, schreiben die Modernen 2 Kola als eine einzige Verszeile. So Platen:

Nächtlich am Busento lispeln | bei Cosenza dumpfe Lieder;

So auch der französische Alexandriner:

Je chante ce héros, | qui regna sur la France;

ferner der deutsche mittelalterliche Nibelungen-Vers:

Es stand in alten Zeiten | ein Schloss so hoch und hehr ||.

Ebenso der aus 2 tripodischen Kola bestehende heroische und elegische Vers der Alten:

Hast du das Leben geschlürft | an Parthenope's üppigem Busen, ||
lerne den Tod nun auch | über dem Grabe der Welt ||.

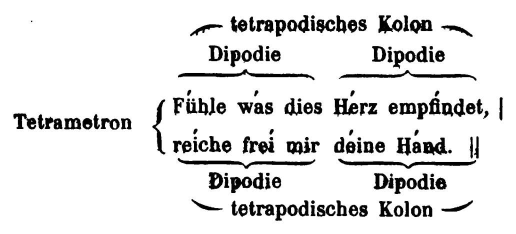
§ 18.

Benennung nach der Zahl entweder der Versfüsse oder der Dipodien.

Besteht das Metron aus tetrapodischen Kola (Kola mit 4 Hebungen), so wird es nach der Anzahl der in ihm enthaltenen Dipodien (Doppel-Versfüsse) benannt. Tetrametron ist demzufolge ein Metron oder ein Stichos von 4 Dipodien. Es ist durchaus nothwendig, dass wir uns dieser Nomenklatur auch für die moderne Poesie anschliessen, einerlei ob das moderne Gedicht in der eigenthümlich modernen Weise so geschrieben ist, dass das einzelne rhythmische Glied eine eigene Zeile bildet, oder ob der Dichter in Nachahmung der antiken oder mittelalterlichen Weise je zwei rhythmische Glieder eine einzige Zeile bilden lässt, also wie Platen schreibt:

Tetrametron
Dipodie Dipodie Dipodie Dipodie
Muthig stand an Persiens Grenzen | Rom's erprobtes Heer im Feld ||
tetrapodisches Kolon tetrapodisches Kolon

oder wie Goethe schreibt:



Besteht das Metron aus tripodischen Kola (d. h. aus Kola von 3 Versfüssen), so wird dasselbe nach der Zahl der in ihm enthaltenen Versfüsse benannt. Ein aus 2 tripodischen Reihen bestehendes Metron ist also ein Hexametron (aus 6 Versfüssen oder von 6 Hebungen), wie der heroische Vers der Alten:

Hexametron

Versfuss Versfuss Versfuss Versfuss Versfuss Versfuss

Hast du das Leben geschlürft | an Parthenope's üppigem Busen ||

Tripodisches Kolon Tripodisches Kolon

§ 19.

Tetrametra aus akatalektischem und katalektischem Kolon.

Auch in den § 12 als Beispiele gebrauchten modernen Verszeilen schliesst sich die akatalektische Verszeile *a* mit der katalektischen Verszeile *b* jedesmal zu einer für jeden erkennbaren einheitlichen Gruppe aufs engste zusammen. Denn es sondert sich eine solche Gruppe von der darauf folgenden Gruppe zweier Verszeilen durch die kleine mit dem katalektischen Versschlusse eintretende Pause ab, deren wir früher (§ 12 II) gedacht haben. Die Zusammengehörigkeit der beiden Verszeilen ist auch wohl durch den Druck gekennzeichnet, indem die Verszeile *b* weiter nach rechts eingerückt ist.

§ 20.

Tetrametra aus 2 akatalektischen Kola, aus akatalektischem und katalektischem Kolon.

Wir bemerken, dass in allen bisher gebrauchten Beispielen das katalektische Kolon an zweiter Stelle steht, also den Schluss des Metrons bildet. Seltener findet man, dass auch das Schluss-Kolon ein akatalektisches ist:

Hoch klingt das Lied vom braven Mann

wie Órgeltón und Glóckenkláng,
wer hóhen Múths sich rühmen kánn,
den lóhnt nicht Góld, den lóhnt Gesáng.

Das würden also zwei akatalektische oder vollständige Tetrametra sein. Oder das Tetrametron ist auch so gebaut, dass die unvollständige Tetrapodie den Anfang, die vollständige den Schluss bildet:

Dér du vón dem Hímmel bíst,
álles Léid und Schmérzen stíllest,
dén, der dóppelt élend íst,
dóppelt mít Entzücken füllest.

Die zuerst genannte Art der Bildung (das Anfangs-Kolon vollständig, das Schluss-Kolon unvollständig) ist aber die bei weitem häufigste, bei den Alten diejenige, welche in Gedichten, die aus gleichen Metren bestehen, ausschliesslich vorkommt. Denn, wie bemerkt, findet bei katalektischem Ausgange eine kleine Pause statt, welche die Zeit der fehlenden Silbe ausfüllt. Da die 2 Kola eine rhythmische Einheit bilden sollen, so befindet sich diese Pause am natürlichsten am Ende des zweiten Kolons als dem Schlusskolon des Tetrametrons; es ist der natürliche Ruhepunkt für die Stimme des Vortragenden.

§ 21.

Rhythmische Ein- und Abschnitte.

Hiermit steht in Zusammenhange, dass in unserer modernen Lyrik das Ende des Metrons gewöhnlich mit einem Satz- oder Gedankenabschnitte zusammentrifft, dass also am Ende der metrischen Einheit des rhythmischen Ganzen auch ein Ende des Satzes stattfindet. Mit dem Ende des ersten der beiden Kola als dem Anfange des Metrons erscheint ein kleinerer Abschnitt oder Einschnitt des Satzes. Wir rechnen es nun einmal zu den Erfordernissen eines »fliessenden« lyrischen Gedichtes, dass das Ende eines Kolons (einer Verszeile) zugleich der Ab- oder Einschnitt oder das Ende eines Satzes ist. In dramatischen, epischen und didaktischen Gedichten lassen wir es uns gefallen, dass der Satz-Ein- oder -Abschnitt nicht an das Ende, sondern in den Inlaut eines Kolons fällt, in einem lyrischen Gedichte aber, auch in der epischen Lyrik (bei Balladen und Romanzen) ist unser Gefühl in diesem Punkte sehr difficil: es mag nur äusserst selten gestatten, dass

die rhythmischen und die logischen Abschnitte aus einander fallen. Wir finden diese Koncinnität zwischen rhythmischer Form und Gedanken auch in den frühesten Poesien der alten Völker, in der alten Poesie der Inder, Iranier, Skandinavier. Auffallend ist es, dass die Griechen dieses Gesetz in der Blüthezeit ihrer Poesie vernachlässigen. Man darf vermuthen, dass es in der frühesten Zeit der griechischen Lyrik anders war, aber in der uns vorliegenden Zeit der griechischen Versifikation genügt das Einhalten der § 15 angegebenen drei Gesetze, ein Gedankenabschnitt ist nicht nöthig. Wir dürfen in jenen drei Gesetzen die letzten Reste eines Zustandes der Versifikation finden, der der Versifikation der übrigen ältesten Völker ähnlich war.

---

5. Kapitel.

Hypermetrische Bildungen. Periode.

§ 22 a.

Dreigliedrige Bildungen.

Nach denselben Gesetzen wie die zweigliedrigen Metra (§ 15) werden auch drei und mehre Kola zu einer rhythmischen und metrischen Einheit zusammengesetzt. Solche längere Verbindungen werden nicht, wie die zweigliedrigen, in eine einzige Zeile geschrieben, vielmehr nimmt jedes ihrer Kola eine besondere Zeile ein; auch wird das Ganze nicht mehr Metron, sondern »Hypermetron« genannt, d. h. die Verbindung geht »über den Umfang des Metrons« hinaus. Wir haben auch in der modernen Lyrik etwas, was genau den hypermetrischen Verbindungen der Alten entspricht:

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht, |
  im alterthümlichen Saale, ||
sass König Rudolf's heilige Macht |
  beim festlichen Krönungsmahle. ||
Die Speisen trug der Pfalzgraf des Rheins, |
es schenkte der Böhme des perlenden Weins, |
  und alle die Wähler, die sieben, ||
wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt, |
umstanden geschäftig den Herrscher der Welt, |
  die Würde des Amtes zu üben. ||

Zwei Tetrametra d. i. Verbindungen aus je zwei tetrapodischen Kola beginnen die Strophe. Es folgen zwei dreigliedrige Verbindungen

derselben Art von je drei Tetrapodien, zwei vollständigen und einer katalektischen.

Hero's und Leander's Herzen |
rührte mit dem Pfeil der Schmerzen |
  Amor's heilge Göttermacht. ||
Hero schön wie Hebe blühend, |
er durch die Gebirge ziehend, |
  rüstig im Geräusch der Jagd. ||
Doch der Götter feindlich Zürnen |
  trennte das verbundne Paar, ||
und die süsse Frucht der Liebe |
  hing am Abgrund der Gefahr. ||

In dieser Strophe bilden zwei dreigliedrige Verbindungen den Anfang, zwei zweigliedrige Verbindungen (zwei Tetrametra) bilden den Schluss, die Grenzen der einzelnen Verbindungen bestimmen sich durch Katalexis, durch Reim und Gedankenabschnitt.

§ 22 b.

Viergliedrige.

Seltener werden vier Kola in derselben Weise zu einer viergliedrigen Gruppe verbunden:

Hier sind wir versammelt zu löblichem Thun, |
  drum Brüderchen: ergo bibamus! ||
Die Gläser sie klingen, Gespräche sie ruhn, |
  beherziget: »ergo bibamus!« ||
Das heisst noch ein altes, ein tüchtiges Wort, |
und passet zum ersten und passet so fort, |
und schallet ein Echo vom fröhlichen Ort, |
  ein herrliches »Ergo bibamus!« ||

Man sieht, dass an letzter Stelle vier Kola genau nach derselben Norm wie vorher zwei Kola zu einer rhythmischen und metrischen Einheit verbunden sind.

§ 23.

Der Terminus Periode für drei- und viergliedrige Bildungen gebraucht.

Die Alten sagen, solche Verbindungen aus drei oder vier Kola sind keine Metra mehr, und doch beruhen diese längeren Verbindungen genau auf demselben Bildungsprincipe, wie die aus 2 Kola zusammengesetzten Metra. Ebenso wie in den vorstehenden Strophen Schiller's und Goethe's, wechseln auch in der Lyrik der Alten, nament-

lich in der dramatischen Lyrik (zweigliedrige) Metra und (mehrgliedrige) Hypermetra mit einander ab. Alle übrigen Bildungsgesetze für Metra und Hypermetra sind durchaus dieselben, der einzige Unterschied zwischen Metron und Hypermetron besteht in der Anzahl der rhythmischen Glieder, der Unterschied ist kein qualitativer, sondern lediglich ein quantitativer. Es lässt sich voraussetzen, dass es für zwei Species, welche blos quantitativ, aber nicht qualitativ verschieden sind, auch eine gemeinsame Benennung giebt.

§ 24.

Die »langen Verse« bei Pindar u. s. w.

Es ist seit A. Boeckh üblich geworden, die Gedichte Pindar's, zum Theil auch die Cantica der griechischen Dramatiker, so herauszugeben, dass nicht bloss die ein- und zweigliedrigen Metra, sondern auch die drei- und mehrgliedrigen Verbindungen analoger Art in Eine Zeile gedruckt werden. Man nennt sie gleich den ein- und zweigliedrigen »Verse«. Aber diese Benennung ist nicht korrekt. Nach der Ueberlieferung der Alten muss man statt Vers »Periode« sagen. Das ist der antike die Metra und die hypermetrischen Bildungen umfassende Terminus technicus. Am häufigsten kommt das Wort Periode zwar für die hypermetrischen Bildungen vor, und ist hierfür auch noch in der römischen Kaiserzeit, namentlich bei dem Metriker Marius Victorinus, die gang und gäbe Bezeichnung. Für das eingliedrige oder zweigliedrige Metron ist der Terminus »Periode« in dieser Zeit antiquirt, man sagt nicht anders als »Metron«, so namentlich der im zweiten Jahrhunderte der Kaiserzeit lebende Metriker Hephästion. Doch ist der Name Periode nachweislich viel früher, nämlich schon in der klassischen Zeit des Griechenthums aufgekommen, und zwar, was nicht ohne Interesse ist, nicht etwa aus der Terminologie der Rhetoren in die Rhythmik und Metrik eingeführt. Vielmehr ist umgekehrt etwa in der Zeit Platon's durch den Rhetor Thrasymachus von Chalcedon der Name Periode ebenso wie Kolon und Komma aus der Disciplin der Rhythmik und Metrik in die Schulsprache der Rhetoren herübergenommen[1]. Diejenigen Reste der metrischen Literatur der Griechen, die uns aus der dem Hephästion vorausgehenden Zeit überkommen sind, die aus der Erudition der älteren Alexandriner geschöpften metrischen

1) Rossbach und Westphal, Griech. Metrik I S. 145 zweite Auflage.

Kommentare zu den Oden Pindar's, gebrauchen das Wort Periode auch noch als gleichbedeutend mit dem zweigliedrigen Metron[1]).

Der Terminus Periode im allgemeineren Sinne der klassischen Zeit.

§ 25.

Zusammengesetzte und unzusammengesetzte Perioden. Beispiel der lezteren bei Goethe.

Es ist durchaus nothwendig, den Ausdruck Periode, und zwar in dieser seiner älteren, umfassenderen Bedeutung, sowohl in unsere Theorie der Metrik wie auch der Musik wieder aufzunehmen, ihn also von der drei- und mehrgliedrigen (§ 22) auch auf die zweigliedrige auszudehnen. Auf jene ältere Zeit geht die bei den griechischen Rhetoren erhaltene Eintheilung der Perioden in die unzusammengesetzten und in die zusammengesetzten zurück. Die einfachen Perioden sind nach ihnen »monokoloi« d. i. eingliedrige, die zusammengesetzten sind »dikoloi« oder »trikoloi« oder »tetrakoloi« d. i. zwei-, drei-, vier-gliedrige. Bildet ein einziges Kolon nach den § 15 angegebenen Gesetzen über den Ausgang u. s. w. für sich ein Metron (vgl. § 17) oder, wie wir statt dessen sagen können, bildet ein Kolon eine selbständige Periode, so ist dies eine periodos monokolos. Dergleichen eingliedrige Perioden kommen in der griechischen Lyrik sehr häufig vor. In folgender Goethe'schen Strophe, in der wir in der Weise der Pindar-Ausgaben die zu Einer rhythmischen Einheit, zu Einer Periode gehörenden Kola in eine einzige Zeile schreiben:

Erst sitzt er eine Weile | die Stirn von Wolken frei; ||
auf einmal kommt in Eile | sein ganz Gesicht der Eule | verzerrtem Ernste bei. ||
Ihr fraget, was es sei? ||
Lieb' oder Langeweile? | ach, sie sind's alle zwei. ||

bildet das als vierte Zeile geschriebene Kolon eine selbständige eingliedrige Periode, eine periodos monokolos.

---

1) Vgl. hierüber die Praefatio zu der Boeckh'schen Ausgabe der Pindar-Scholien. Wir wollen nicht unerwähnt lassen, dass das Wort Periode schon bei Hephästion auch als Bezeichnung einer aus 3 Versfüssen bestehenden Verbindung gebraucht wird. In den aus der schon dem Mittelalter angehörigen Zeit des byzantinischen Kaiserthums stammenden Kommentaren der griechischen Dramatiker, besonders in den Scholien der Euripideischen Tragödien dient »Periodos« auch zur Bezeichnung von längeren metrischen Abschnitten, etwa wie derjenigen, welche Bach einen Vers nennt; vgl. § 6.

§ 26.

Zwei- und mehrgliedrige Perioden.

Von den zusammengesetzten Perioden sind die zweigliedrigen in unserer lyrischen Poesie die häufigsten. Sind die Glieder derselben tetrapodische, so müssen wir solche Perioden Tetrameter nennen, nach § 18. Alle in § 12 aufgeführten Verszeilen, die wir dort mit *a b* bezeichnet, bilden paarweise zusammen je eine tetrametrische Periode. Beispiele dreigliedriger Perioden aus 3 Tetrapodien (— wir müssen sie hexametrische nennen nach der Anzahl der in ihnen enthaltenen Dipodien —) in § 22 a, eine ebenso gebildete viergliedrige (— ein Oktametron, eine oktametrische Periode d. h. aus acht Dipodien bestehend —) in § 22 b.

§ 27.

Perioden mit dipodischen Kolon bei Aeschylus, Goethe, Geibel.

Es kommt auch vor, dass neben Perioden, die aus zwei oder mehreren Tetrapodien zusammengesetzt, auch Perioden stehen, die an Stelle der Tetrapodie eine Dipodie enthalten. Es werden auch diese nach der Anzahl der in ihnen enthaltenen Dipodien benannt. Am häufigsten sind sie bei den antiken Dichtern in den anapästischen Partien des Dramas. So in Aeschylus' Eumeniden:

1. Auf, schwíngen um íhn wir den Réigen, diewéil |
grau'nvóllen Gesáng |
wir jétzt zu erhében beschlóssen, ||
2. zu verkünden das Ámt bei dem Ménschengeschlécht, |
wie únsere Schaár es verwáltet. ||
3. Wer ímmer die Hánd schuldréin sich bewáhrt, |
den verfólgen wir nícht in stráfendem Zorn, |
gramlós durchwállt er das Lében ||

Hier liegen drei Perioden vor, die zweite ein Tetrametron, die beiden andern hypermetrisch und zwar No. 1 ein Trikolon pentametron aus einem tetrapodischen, einem dipodischen und einem katalektisch-tetrapodischen Kolon, also im Ganzen 5 Dipodien enthaltend, No. 3 ein Tetrakolon hexametron aus drei tetrapodischen Kola d. h. aus 6 Dipodien.

Seltener sind Perioden, die eine Dipodie anstatt der Tetrapodie enthalten, in der modernen Lyrik. In folgendem Gedichte von Goethe

beginnt die vierte Periode mit einem dipodischen Kolon (ist also zusammen mit der darauf folgenden Tetrapodie ein Dikolon trimetron):

1. Der du von dem Himmel bist, | alles Leid und Schmerzen stillest, ||
2. dem der doppelt elend ist, | doppelt mit Erquickung füllest; ||
3. ach, ich bin des Treibens müde. | Was soll all der Schmerz und Lust? ||
4. Holder Friede, | komm, ach komm, an meine Brust! ||

In folgendem haben wir ein Trikolon hexametron (3 Tetrapodien d. i. 6 Dipodien) und ein Tetrakolon pentametron (2 Tetrapodien und in der Mitte derselben eine Dipodie):

1. Heimlich muss ich immer weinen, | aber freundlich muss ich scheinen | und sogar gesund und roth;
2. Wären tödlich diese Schmerzen | meinem Herzen, | ach schon lange wär' ich todt. |

Dieselbe metrische Komposition bei Geibel: »an eine junge Sängerin«:

Ach, noch einmal diese Töne, | die mir Flügel in das schöne | Zauberland der Jugend sind. ||
Lass sie schwellen voll und leise! | Diese Weise | sang einst deine Mutter, Kind. ||

Auch noch längere Perioden mit einem dipodischen statt des tetrapodischen Kolon kommen bei unseren Dichtern vor.

---

6. Kapitel.

System (Strophe) in der Poesie.

§ 28.

Stichische und systematische Anordnung.

Es ist anzunehmen, dass die früheste Poesie eine gesungene Poesie war und dass sich daher die Gliederung nach Kola und Perioden, die so alt ist wie die rhythmische Poesie überhaupt, auf dem Boden des Gesanges, also der Musik, entwickelt habe. Ganz besonders muss dies von der Gliederung nach Systemen oder Strophen gelten, die bereits in der allerältesten Lyrik als ein wesentliches Element der rhythmischen Form erscheint.

Nach der Lehre der alten Metriker ist die Verbindung der Metra unter einander entweder eine stichische oder eine systematische. Folgen Metra der gleichen Art und Beschaffenheit auf einander ohne andere Abschnitte als diejenigen, welche durch den Zusammenhang der Rede ohne Rücksicht auf die metrische Beschaffenheit sich ergeben, dann nennt man das Gedicht ein stichisches. Der Art sind die epischen Gedichte der Alten, die dramatischen der Modernen. Die stichische Komposition gehört der recitirenden Poesie, die systematische der Musik an, nicht bloss dem Gesange, der Vokalmusik, sondern, wie wir später sehen werden, auch der rhythmischen Instrumental-Musik.

§ 29.

System, Strophe, Antistrophe.

Systematische Gedichte sind nämlich solche, welche nach bestimmten durch das Metrum gebildeten Abschnitten gegliedert sind. Eben diese Abschnitte sind es, welche in der Terminologie der Alten mit allgemeinem Namen Systeme genannt werden. Ist ein System dem anderen gleich, so nennt man das eine: »Strophe«, das andere: »Antistrophe«. Nach der ursprünglichen Bedeutung des Wortes umfasst Strophe diejenige Gruppe von Kola oder Metra (Perioden), welche nach ein und derselben Melodie gesungen werden. Mit dem letzten Kolon der Strophe ist die Melodie beendet, um mit dem ersten Kolon des folgenden Systemes (der Antistrophe) wieder zu beginnen, um wieder zum Anfange zurückzukehren. Eben diese Rückkehr zum Anfange ist es, was durch das Wort Strophe seiner etymologischen Bedeutung nach ausgedrückt werden soll. Es ist natürlich, dass wie am Ende der Kola und Perioden ein Satz-Einschnitt oder Satz-Abschnitt stattfinden muss, so am Schlusse der Strophe (des Systemes) ein volles Ende des Gedankens, dass also die Strophe mit einem vollen Satze ausgeht.

§ 30.

Monostrophische, perikopische Komposition, Epode, Proode, Mesode.

Sind alle Systeme des Gedichtes der metrischen Form nach einander gleich, so heisst es ein monostrophisches, besteht es aus einer Aufeinanderfolge ungleicher Systeme, die in demselben Gedichte repetirt wird, dann nennt man eine derartige Strophenfolge »Perikope«. Am häufigsten ist die aus drei Systemen bestehende triadische Perikope aus Strophe, Antistrophe und einem dritten von der Strophe und Anti-

strophe verschiedenen Systeme, welches, je nachdem es hinter oder vor oder zwischen den beiden einander gleichen Systemen steht, »Epode«, »Proode«, »Mesode« genannt wird.

§ 31.

Alloiostrophisch, heterostrophisch.

Es giebt aber auch eine systematische Komposition, in welcher die Systeme ungleich sind, ohne Perikopen zu bilden. Man nennt diese Kompositionsart die alloiostrophische oder heterostrophische, das erstere, wenn das Gedicht mehr als zwei Systeme hat, das letztere, wenn es nur zwei enthält. Mit Recht sehen die Alten die Komposition aus gleichförmigen Systemen als die ursprünglichere, die aus ungleichförmigen als die spätere an und bezeichnen daher die Gedichte aus ungleichförmigen Systemen als eine Auflösung der antistrophischen Bildung. Kompositionen dieser Art giebt es auch in der modernen Lyrik, unter den Goethe'schen Gedichten z. B. die Harzreise. Goethe selber bezeichnet die einzelnen durch Absätze und Zwischenräume des Druckes getrennten Abschnitte dieses seines Gedichtes in den von ihm dazu geschriebenen Erläuterungen als Strophen.

§ 32.

Distichische Strophe bei Antiken und Modernen.

Schon zwei Perioden oder Metra sowohl von gleicher wie ungleicher Beschaffenheit können ein System oder eine Strophe bilden, die alsdann distichisches System, distichische Strophe, Distichia oder Distichon genannt wird. Mit solchen beschränkten Strophen beginnt die griechische Lyrik in der Elegie, dem elegischen Distichon:

Hast du das Leben geschlürft | an Parthenope's üppigem Busen, ||
lerne den Tod nun auch | über dem Grabe der Welt. ||

Das sind zwei zweigliedrige, aus tripodischen Kola bestehende Perioden. Sehr häufig sind auch distichische Strophen bei den modernen Dichtern: sie sind fast durchweg in 4 Verszeilen geschrieben, aber nichts desto weniger Disticha; denn je 2 Verszeilen machen eine zweigliedrige Periode, oder einen zweigliedrigen Stichos aus:

Und so finden wir uns wieder | in dem heitren, bunten Reihn, ||
und es soll der Kranz der Lieder | frisch und grün geflochten sein. ||
(Schiller.)

Seht, da sitzt er auf der Matte, | aufrecht sitzt er da, ||
mit dem Anstand, den er hatte, | als er's Licht noch sah. ||
(Schiller.)

Was gehst du, schöne Nachbarin, | im Garten so allein? ||
und wenn du Haus und Felder pflegst, | will ich dein Diener sein. ||
(Goethe.)

Ich ging im Walde | so für mich hin ||
und nichs zu suchen | das war mein Sinn. ||
(Goethe.)

Nach Analogie von »Strophe« und »Antistrophe« nennen wir die beiden Hälften der distichischen Strophe »Periode« und »Antiperiode«.

Auch drei Kola können eine distichische Strophe bilden, wie bei den Alten der heroische Vers mit der Hälfte des elegischen Verses verbunden:

Dass dem trunkenen Sinn | von hoher Begeistrung beflügelt ||
schöner das Leben sich malt ||
(Schiller.)

d. h. es ist eine zweigliedrige Periode mit einer eingliedrigen Antiperiode verbunden. Aber weniger als 3 Kola scheint eine Strophe nicht haben zu können: bei der Melodisirung wird das letzte der beiden Kola repetirt und dadurch die Zahl der Kola von zwei auf drei erhöht werden:

Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein, | bei einer Frau Wirthin da kehrten sie ein, ||
bei einer Frau Wirthin da kehrten sie ein. ||

So scheinen auch die übrigen volksmässigen Strophen von nur 2 Kola aufzufassen zu sein:

Herr Olaf reitet weit und breit, | zu bieten auf seine Hochzeitsleut. ||

§ 33.

Einfache und zusammengesetzte Strophe, Stollenpaar, Abgesang. Verschiedene Formen des Abgesanges.

Die distichischen d. h. aus 2 Perioden bestehenden Strophen (Systeme), es mögen die Perioden nun zweigliedrig oder eingliedrig oder mehrgliedrig sein, sind einfache Strophen. Alle übrigen sind zusammengesetzte Strophen oder Systeme. In der älteren wie in der modernen deutschen Lyrik schliesst sich die zusammengesetzte Strophe an die einfache oder das Distichon an, so dass dieses den Kern und Ausgangspunkt der erweiterten Strophe bildet. Zu den

beiden Perioden des distichischen Systemes tritt nämlich ein zweites entweder kleineres oder gleich grosses oder auch grösseres Element hinzu. Nach der Kunstsprache der älteren deutschen Lyrik haben wir die beiden Perioden der den ersten Strophentheil bildenden Distichie »das Stollenpaar« oder »die beiden Stollen« zu nennen, den hinzugefügten zweiten Theil »Abgesang«. Durch die verschiedene Form des Abgesanges wird die zusammengesetzte Strophe mannigfaltig genug. Der Abgesang ist nämlich 1) eine einzige Periode und zwar

a) eine zweigliedrige:

Stollenpaar: Frisch auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd, |
ins Feld, in die Freiheit gezogen! ||
im Felde, da ist der Mann noch was werth, |
da wird das Glück noch gewogen. ||

Abgesang: Da tritt kein Anderer für ihn ein, |
auf sich selber steht er da ganz allein. ||

b) eine dreigliedrige:

Stollenpaar: Was hör ich draussen vor dem Thor, |
was auf der Brücke schallen? ||
Lass den Gesang vor unserm Ohr |
im Saale widerhallen! ||

Abgesang: Der König sprach's; der Knabe lief, |
der Knabe kam, der König rief: |
lasst mir herein den Alten! ||

c) eine viergliedrige, wofür ein Beispiel die Goethe'sche Strophe § 22 b.

2) Der Abgesang enthält 2 Perioden, a) von demselben Umfange wie das Stollenpaar. Dann kann man die ganze Strophe ein Doppel-Distichon nennen:

Stollenpaar: Freude war in Troja's Hallen, |
eh' die hohe Feste fiel; ||
Jubelhymnen hört man schallen, |
in der Saiten goldnem Spiel. ||

Abgesang: Alle Hände ruhen müde |
von dem thränenvollen Streit, ||
weil der herrliche Pelide |
Priams schöne Tochter freit. ||

b) Die Perioden des Abgesanges sind kleiner oder grösser als die Perioden des Stollenpaares (indem in dem einen die Perioden zweigliedrig, in dem andern dreigliedrig sind).

Dreigliedrige Perioden des Stollenpaares:

Stollenpaar: Seht ihr dort die altersgrauen |
Schlösser sich entgegenschauen |
leuchtend in der Sonne Gold? ||
Wo der Hellespont die Wellen |
brausend durch der Dardanellen |
hohe Felsenpforten rollt? ||

Abgesang: Hört ihr jene Brandung stürmen, |
die sich an den Felsen bricht. ||
Asien riss sie von Europen, |
doch die Liebe schreckt sie nicht. ||

Dreigliedrige Perioden des Abgesanges:

Stollenpaar: Und rings erfüllte den hohen Balkon |
das Volk in freudgem Gedränge, ||
es mischte sich in der Posaune Ton |
das jauchzende Rufen der Menge. ||

Abgesang: Denn geendet nach langem verderblichen Streit |
war die kaiserlose, die schreckliche Zeit, |
und ein Richter war wieder auf Erden. ||
Nicht blind mehr waltet der eiserne Speer, |
nicht fürchtet der Schwache, der Friedliche mehr |
des Mächtigen Beute zu werden. ||

Diese echt deutsche Strophenform oder Systemform, die sich aus dem Mittelalter bis in die Neuzeit gehalten hat, ist deshalb für uns von besonderer Wichtigkeit, weil sie für die Beurtheilung der systematischen Komposition in den Bach'schen Fugen die nothwendigen Gesichtspunkte giebt.

II.

Musikalische Versfüsse und Takte.

1. Kapitel.

Antike Versfüsse. Chronos protos.

§ 34.

Unterschied zwischen poetischen und musikalischen Versfüssen.

Der Hauptunterschied des Rhythmus unserer deklamirten Poesie und des Rhythmus unserer Vokal- und Instrumental-Musik bezieht sich auf die Versfüsse. In der deklamirten Poesie empfinden wir zwar lebhaft den Unterschied zwischen den Hebungen und den Senkungen des Versfusses, aber es ist hier schwer, vielleicht unmöglich, ein bestimmtes Zeitmass dieser beiden rhythmischen Abschnitte anzugeben; wir sind befriedigt, wenn das Kolon oder die Periode eine bestimmte Anzahl von Hebungen hören lässt; wie lang oder kurz bei der Aussprache derselben verweilt wird, dieses irritirt uns nicht, wir gestatten gern und sehen darin gerade den Vorzug eines ausdrucksvollen Deklamirens, dass bei solchen Silben, welche für den logischen Sinn besonders bedeutungsvoll sind, länger verweilt wird, einerlei ob durch länger dauernde Aussprache oder durch Pausen; und an welchen Stellen diese Pausen vorkommen, ist uns ebenfalls einerlei: ob am Ende des Kolons, oder ob innerhalb des Kolons und des Versfusses.

In der Musik aber ist die Ausdehnung der Hebungen und Senkungen einem bestimmten Zeitmasse unterworfen und ebenso sind die hier vorkommenden Pausen integrirende Bestandtheile des Rhythmus.

§ 35.

Versfüsse, in denen die Senkung gleich gross oder halb so gross wie die Hebung ist.

Wir beginnen mit den einfachsten Formen des musikalischen Versfusses. Alles was wir hier und in dem zunächst Folgenden vorbrin-

gen, ist aus der rhythmisch-metrischen Tradition der griechischen Theoretiker entlehnt. Es hat hier zwar nicht bloss für die gesungene Poesie und die Instrumentalmusik, sondern auch für die recitirte Poesie seine Geltung, aber die recitirte Poesie der Modernen ist von der Zeitmessung der Silben so gut wie unabhängig, daher brauchte unsere kurze Uebersicht dessen, was sich auf Versfüsse der modernen Poesie bezieht (§ 10 ff.), auf die antike Theorie keine Rücksicht zu nehmen. Aber die Darstellung der musikalischen Versfüsse und Kola wird durch das Rekurriren auf die Doktrin der Alten vereinfacht und klarer und kann daher in keinem Falle dem Leser erlassen werden.

In der Musik erhält die Senkung entweder dieselbe Zeitdauer wie die Hebung:

(*A*) Fǘhle | wás dies | Hérz em | pfíndet |
´— — | ´— — | ´— — | ´— — |

oder sie nimmt die halbe Zeit der Hebung ein:

(*B*) Fǘhle | wás dies | Hérz em | pfíndet |
´— ⏑ | ´— ⏑ | ´— ⏑ | ´— ⏑ |

Der Versfuss mit zweisilbiger Senkung wird am natürlichsten nach der ersteren der beiden vorstehenden Messungen behandelt: die zwei als Senkung stehenden Silben erhalten zusammen den Zeitumfang der Hebung:

(*C*) Wíndet zum | Kránze die | góldenen | Áehren |
´— ⏑ ⏑ | ´— ⏑ ⏑ | ´— ⏑ ⏑ | ´— — |

Ebenso bei anakrusischem Rhythmus:

(*A*) Der | Sä́nger | drückt die | Áugen | eín
— | ´— — | ´— — | ´— — | ´—

(*B*) Der | Sä́nger | drückt die | Áugen | eín
⏑ | ´— ⏑ | ´— ⏑ | ´— ⏑ | ´—

(*C*) Aus der | Wélt die | Fréiheit ge | schwúnden | íst
⏑ ⏑ | ´— — | ´— ⏑ ⏑ | ´— — | ´—

Die den Alten entlehnten Zeichen — und ⏑, gewöhnlich Länge und Kürze genannt, sollen nicht bedeuten, dass die eine Silbe »etwas länger,« die andere »etwas kürzer« ist, sondern sie bezeichnen Zeitwerthe, von denen der eine gerade noch ein mal so gross als der andere ist, haben also dieselbe Bedeutung wie in unserer Notenschrift die Zeichen ♪ und 𝅘𝅥𝅯, oder ♩ und ♪ u. s. w.; einen absoluten Zeitwerth haben sie ebensowenig wie diese unsere Notenzeichen.

Den Versfuss ⏗ — nennen die Alten »Spondeus«, ⏗ ⏑ ⏑ »Dactylus«, ⏗ ⏑ »Trochaeus«, die anakrusischen ⏑ | ⏗ »Jambus«, ⏑ ⏑ | ⏗ Anapäst, — | ⏗ anapästischen Spondeus. Der letztere Name kommt zwar bei den Alten nicht vor, aber entspricht durchaus dem antiken Systeme. Für unsere recitirte Poesie passen diese Namen nicht, obwohl man sie auch für diese zu gebrauchen pflegt, für unsere moderne Musik aber sind sie, worauf schon früher hingedeutet ist, durchaus unentbehrlich, wenn man eine genaue Einsicht in die oft verwickelten Formen unseres musikalischen Rhythmus sich verschaffen will.

§ 36.

Chronos protos als rhythmische Masseinheit.

Es ist nothwendig, auch folgenden Satz der alten rhythmischen Theorie in die Theorie der modernen Rhythmik einzuführen.

Die Griechen setzen die Kürze ⏑ als Masseinheit aller rhythmischen Grössen. Sie nennen dieselbe die einzeitige Dauer, »Chronos protos«, und bestimmen alle übrigen rhythmischen Zeitwerthe als Multipla des Chronos protos. So ist die Länge — eine zweizeitige Dauer (Chronos disemos), der ganze Versfuss — ⏑ hat dreizeitige Dauer (Chronos trisemos), ist ein dreizeitiger Versfuss; der ganze Versfuss ⏗ — oder ⏗ ⏑ ⏑ ein vierzeitiger (Chronos tetrasemos). Ein aus 4 Spondeen oder Daktylen bestehendes Kolon ist ein 16 zeitiges, ein aus 4 Trochaeen bestehendes ein 12 zeitiges Kolon.

§ 37.

Einfache, zusammengesetzte und gemischte Zeiten der Rhythmik.

Der Chronos protos kann nach der Lehre der griechischen Rhythmik niemals aus zwei Silben oder Tönen bestehen, ist untheilbar. Alle übrigen Zeitgrössen sind entweder einfache oder zusammengesetzte: einfache, wenn sie aus Einer Silbe, Einem Tone bestehen; zusammengesetzte, wenn aus mehreren; gemischte, wenn aus Einer Silbe, auf die zwei Töne kommen (Legato). Wenn der Chronos disemos ein zusammengesetzter ist, d. h. aus zwei Silben oder Tönen besteht ⏑ ⏑, so nennt man dies Auflösung der zweizeitigen Länge in 2 einzeitige Kürzen; tritt an Stelle des zusammengesetzten Chronos disemos (⏑ ⏑) ein einfacher —, so heisst das Zusammenziehung. Wird eine einzige Silbe zum Umfange eines ganzen Versfusses gedehnt, so dass der ganze

Versfuss eine einfache Zeitgrösse ist, so heisst das gedehnte Länge. Für diese hatten die Alten in ihrer Notenschrift besondere Zeichen:

⌴ für die 3zeitige Länge
⌴ für die 4zeitige Länge.

Von längeren Dehnungen ist uns für die 5zeitige ein eigenes Zeichen überliefert, nämlich:

⌴ für die 5zeitige Länge.

§ 38.

Formen des dreizeitigen und vierzeitigen Versfusses.

Hiernach giebt es für die verschiedenen Versfüsse folgende Formen mit besonderen Namen:

3 zeitiger Versfuss:

– ◡ Trochäus.
◡ ◡ ◡ dessen Auflösung, Tribrachys.
⌴ 3zeitige Dehnung.

4 zeitiger Versfuss.

– ◡ ◡ Dactylus.
– – dessen Zusammenziehung, Spondeus.
◡ ◡ – aufgelöster Spondeus.
◡ ◡ ◡ ◡ Proceleusmaticus.
⌴ 4 zeitige Dehnung.[1])

Ein absoluter Zeitwerth, sagt Aristoxenus, unser Hauptgewährsmann in Sachen der antiken Rhythmik, kommt weder dem Chronos protos, noch irgend einem seiner Multipla zu; ebensowenig wie unserem Sechzehntel, Achtel u. s. w. Der absolute Zeitwerth wird vielmehr durch das jedesmalige Tempo bestimmt.

Schliesslich ist hier zu bemerken, dass bei den Alten alle aus 4 zeitigen Versfüssen bestehenden Rhythmen mit Einschluss der anakrusischen Anapäste daktylische Rhythmen, alle aus 3 zeitigen Versfüssen bestehenden mit Einschluss der Trochäen jambische genannt werden. Diese beiden Rhythmengeschlechter, das des 4 zeitigen Versfusses oder das daktylische und das des 3 zeitigen Versfusses oder das jambische, sind die beiden Grundtypen auch in der modernen Musik. Es verschlägt nichts, wenn wir in der Folge gegen die Autorität der Grie-

1) Stehen zwei solcher 4zeitiger Dehnungen hinter einander zum Ausdrucke der daktylischen Dipodie, so nennen dies die Alten einen Spondeios diplus oder meizōn (doppelten oder grösseren Spondeus).

chen trochäisches Rhythmengeschlecht statt jambisches sagen; dann sind beide Rhythmengeschlechter in gleichförmiger Weise nach der mit der Hebung beginnenden Form des Versfusses als der einfachsten benannt.

§ 39 a.

Sechszeitiger oder ionischer Versfuss.

Ein drittes Rhythmengeschlecht bei den Alten ist das des fünfzeitigen Versfusses oder das päonische, in unserer modernen Musik so gut wie ungebräuchlich. Ein viertes ist das des sechszeitigen Versfusses oder das ionische, in welchem der einzelne Versfuss sich als ein aus 3 Chronoi disemoi (3 zweizeitigen Werthgrössen) bestehender bezeichnen lässt. Dies ionische Rhythmengeschlecht hat auch in der modernen Musik eine wichtige Stelle. Die einfachste Form des ionischen Versfusses ist die aus 3 Längen bestehende:

6 zeitiger Versfuss.

—́ — — genannt Molossus,
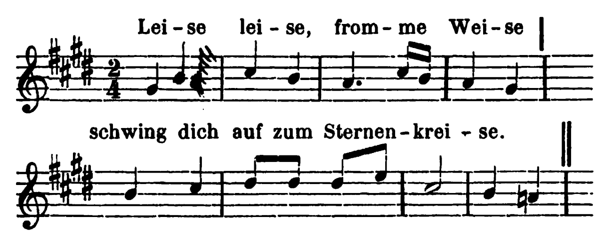
für welchen jede Art der Auflösung vorkommt z. B.

—́ — ⏑⏑ Ionicus a majore
⏑́⏑ — — Ionicus a minore
⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ Hexabrachys.

§ 39 b.
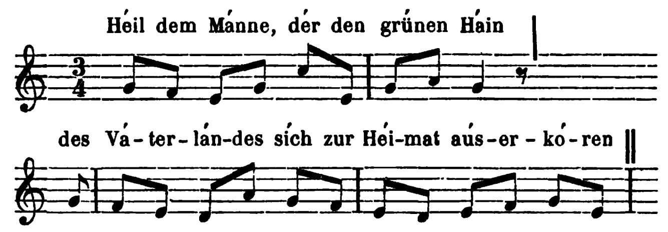
Darstellung des drei-, vier- und sechszeitigen Versfusses in der modernen Vokalmusik.

Der drei- und vierzeitige Versfuss bildet für die Vokal-Musik in der Regel auch dem Worttexte nach einen Versfuss, obwohl es nicht an Ausnahmen fehlt wie



In der ersten Verszeile macht jeder der 4 poetischen Versfüsse auch einen musikalischen Versfuss aus, in der zweiten von ebenso viel Versfüssen bildet der zweite poetische Versfuss zusammen mit dem dritten einen einzigen musikalischen von der Form des Proceleusmaticus.

Der sechszeitige Versfuss der modernen Vokal-Musik dagegen kann fast niemals durch einen einzigen poetischen Versfuss dargestellt werden.



Jede Zeile enthält 2 ionische Versfüsse, doch nur der Musik, nicht dem Worttexte nach, welcher in der ersten Zeile aus 5 zweisilbigen Versfüssen, in der zweiten aus 6 zweisilbigen Versfüssen, dort ohne Anakrusis und mit männlichem Ausgange, hier mit Anakrusis und mit weiblichem Ausgange besteht.

---

2. Kapitel.

Einfache und zusammengesetzte Takte.

§ 40.

Aristoxenus' Definition.

Ein jeder der den antiken Rhythmengeschlechtern zu Grunde liegenden Versfüsse, der dreizeitige trochäische, der vierzeitige daktylische, der sechszeitige ionische und auch der uns Modernen fremd gewordene fünfzeitige päonische, gilt nach der Lehre des Aristoxenus als ein einfacher Takt. Ausser den einfachen Takten kennt die antike Rhythmik auch zusammengesetzte Takte. Ein zusammengesetzter ist nichts anderes als mehrere zu einer Einheit kombinirte einfache. Daher die Definition des Aristoxenus: Ein zusammengesetzter Takt kann in mehrere (einfache) zertheilt werden, bei einem einfachen ist dies nicht möglich. Aus anderen rhythmischen Quellen der Alten geht hervor, dass dasjenige, was man Kolon nennt, als ein einziger zusammengesetzter Takt gefasst wird oder wenigstens gefasst werden kann. Vgl. Griech. Metrik Band I und mein System der antiken Rhythmik, Breslau 1865 E. F. C. Leuckart. Die Angaben über das Vorkommen der zusammengesetzten Takte, die wir aus Aristoxenus entnehmen, sind also zugleich die Angaben über die in der antiken Rhythmik vorkommenden Kola. Sie sind von höchster Bedeutung auch für die moderne

Musik, trotz der den grössten Umfang des daktylischen Kolons betreffenden Differenz zwischen antiker und moderner Rhythmik.

§ 41.

Die Zahl der in einem zusammengesetzten Takte enthaltenen Versfüsse.

Von vierzeitigen daktylischen Versfüssen (oder einfachen Takten) können nach Aristoxenus zwei, drei, vier, fünf, aber nicht mehr als fünf zu einem zusammengesetzten Takte, einem daktylischen Kolon vereint werden. Es gibt also daktylische Dipodien, Tripodien, Tetrapodien, Pentapodien, aber keine daktylische Hexapodien. Für die moderne Rhythmik ist deren Existenz nicht abzuleugnen.

Von dreizeitigen trochäischen Versfüssen (oder einfachen Takten) können eben so viele wie im daktylischen Rhythmengeschlechte zu einem zusammengesetzten Takte oder einem trochäischen Kolon kombinirt werden, ausserdem aber auch sechs Versfüsse, was beim daktylischen Rhythmus den Angaben des Aristoxenus zufolge nicht angeht. Es giebt also trochäische (jambische) Dipodien, Tripodien, Tetrapodien, Pentapodien, aber auch Hexapodien.

Von sechszeitigen ionischen Versfüssen (oder einfachen Takten) lassen sich zwei oder auch drei zu einem Kolon (einem zusammengesetzten Takte) kombiniren, aber keine grössere Zahl. Die Kola des ionischen Rhythmus werden nicht Dipodien, Tripodien, sondern Dimetra, Trimetra genannt, der einfache Takt wird nach dieser Terminologie also ein Monometron sein.

Die bei den fünfzeitigen (päonischen) Versfüssen möglichen Kombinationen lassen wir, da sie der modernen Musik so gut wie fremd sind, unberücksichtigt.

§ 42.

Gerade und ungerade Takte. Der ungetheilte Chronos protos in den Bach'schen Fugen, bei Händel, in der Zauberflöten-Ouvertüre. In der heutigen Musik das antike Gesetz von der Untheilbarkeit des Chronos protos erloschen.

Alle in zwei gleich grosse Theile zu zerlegenden Takte heissen gerade Takte, die einfachen wie die zusammengesetzten. Alle diejenigen, welche in zwei ungleiche Theile zerfallen, heissen ungerade Takte. Die ungeraden sind entweder drei- oder fünftheilig.

Indem man zu der Bezeichnung gerader und ungerader, einfacher oder zusammengesetzter Takt noch die Anzahl der in ihnen enthaltenen Chronoi protoi hinzufügt, hat man nach antiker Weise eine ausreichende

Nomenklatur für alle vorkommenden Takte. In der modernen Musik wird das, was die Alten Chronos protos nennen, nach keineswegs ganz feststehenden Normen (§ 71), entweder durch 𝅘𝅥𝅯 oder 𝅘𝅥𝅮 oder durch 𝅘𝅥 bezeichnet, durch ein Sechzehntel, durch ein Achtel, oder durch eine Viertelnote, sehr selten durch eine kürzere (𝅘𝅥𝅰) Note.

Obwohl der Chronos protos bis jetzt kein in unsere moderne Musik-Theorie recipirter Begriff ist, so ist er hier nichts destoweniger von derselben Wichtigkeit wie in der antiken, ja man kann sagen, dass er hier noch eine grössere theoretische und auch praktische Bedeutung (für das Dirigiren) hat als in der Rhythmik der Alten. Nur dadurch, dass man den Chronos protos als allgemeines kleinstes Zeitmass zu Grunde legt, wird es möglich sein, in unsere gar komplicirten Taktverhältnisse ein rationelles und klares Verständnis zu bringen. Eben die grosse Einfachheit ihrer Taktverhältnisse, welche auf der ihnen ausnahmlos geltenden Untheilbarkeit des Chronos protos basirt (§ 37), macht es den Griechen möglich zum Begriffe des Chronos protos als dem rhythmischen Grundelemente zu gelangen. Wir Modernen müssen dankbar recipiren, was der Scharfsinn des Aristotelikers Aristoxenus auch zum Frommen der Nachwelt aus der Musik des klassischen Alterthums eruirt hat. Wäre seine Schrift über den Rhythmus schon zu Glareans oder zu Isaak Vossius'[1]) Zeit bekannt gewesen, so würde ohne Frage der »Chronos protos« nicht minder wie »Thesis« und »Arsis« schon längst ein vulgärer Begriff der Musik-Theorie geworden sein. Leider sind die rhythmischen Elemente des Aristoxenus erst im Jahre 1785 durch Morelli's Ausgabe veröffentlicht worden, hoffentlich nicht zu spät, um den Kunstsinn und die über unsere Fähigkeit weit hinausgehende Beobachtungsgabe ihres Verfassers für die richtige rhythmische Auffassung und den geschmackvollen Vortrag Bach's und Beethoven's und überhaupt unserer christlich-modernen Musik nutzbar werden zu lassen.

Bach's Klavier- und Orgel-Fugen hauptsächlich sind die musikalischen Kunstwerke, welche an der Untheilbarkeit des Chronos als einem fast ausnahmslosen obersten Gesetze festhalten und auch in dieser Beziehung auf dem Standpunkte antiker Einfachheit stehen. Natürlich hat Bach das nicht aus Aristoxenus' rhythmischen Elementen noch sonst von

1) Js. Vossius, De poematum cantu et viribus rhythmi, Lond. 1673; abgedruckt in d. Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freien Künste Berl. 1759 und im Anfange von Forkel's Musikal. kritischer Bibliothek, Gotha 1779, Band 3.

den alten Griechen gelernt; aber eine Tradition aus der früheren Periode christlich-moderner Musik wird wohl zu Grunde liegen, die sich direkt an die alte griechische Praxis des Chronos protos anschliessen mag. Die Minnelieder scheinen, nach der Jenenser Handschrift zu urtheilen, den Chronos protos mehrfach zu theilen; die Untheilbarkeit wird auf dem Gebiete des Kanons festgehalten und von hier aus auf das der Orgelfuge übergegangen sein. Händel macht es bezüglich der Untheilbarkeit des Chronos protos in seinen Fugen nicht viel anders als Bach, natürlich unabhängig von ihm, während später der göttliche Mozart in der Fuge seiner Zauberflöten-Ouvertüre bewusster Weise genau zur rhythmischen Schreibart Bach's zurückkehrt.

Wie schon in Bach's Suiten-Sätzen und Präludien, so ist bei den späteren Komponisten das Festhalten an der Untheilbarkeit des Chronos protos so gut wie völlig erloschen. So verhältnismässig leicht es daher war, in den Bach'schen Fugen die Formen altgriechischer Rhythmik zu erkennen, so unmöglich vielleicht wäre das ohne dieselben für die spätere Musik geworden; die Bach'schen Fugen bilden die Brücke zwischen der klassischen Griechenzeit und Aristoxenus einerseits, und der Musik der nach-Bach'schen Periode andererseits.

§ 43.

Die Aristoxenische Bestimmung des Taktes nach der Zahl der in ihm enthaltenen Chronoi protoi ist in unserer Musik festgehalten für die Takttheorie des trochäischen Rhythmus.

Das System der modernen Takte rührt aber zum grössten und besten Theil noch aus der Bach'schen Musik-Periode[1]. Für eines der drei modernen Rhythmengeschlechter, nämlich das trochäische (oder das jambische, wie wir nach dem Sprachgebrauche der Alten sagen müssten) herrscht durchgängig dasselbe Princip der Taktbezeichnung, welches der Aristoxenischen Rhythmik für alle Rhythmengeschlechter gemeinsam ist. Wir bezeichnen nämlich im trochäischen Rhythmengeschlechte die Anzahl der in einem einfachen oder zusammengesetzten Takte enthaltenen Chronoi protoi, indem wir deren Zahl in den Zähler des taktbezeichnenden Bruches stellen, während der jedesmalige Noten-

1) »Bis in das Ende des 16. Jahrhunderts bediente man sich keiner Taktstriche. Erst gegen das Ende fing man an die Taktstriche einzuführen, zuerst nur in der Grundstimme, erst mit der ersten Hälfte des 17. Jahrh. kamen sie auch für die übrigen Stimmen in Gebrauch.« Heinr. Christoph Koch, Musikalisches Lexikon. Heidelberg 1816, 2. Band S. 1474.

ausdruck des Chronos protos durch 𝅘𝅥𝅯 oder ♪ oder ♩ in den Nenner des Bruches gesetzt wird. Es bezeichnet $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$ für den trochäischen Rhythmus genau dasselbe, was Aristoxenus den drei-zeitigen (einfachen ungeraden) Takt nennt; $\frac{6}{16}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$ kommt für denselben Rhythmus mit demjenigen, was bei Aristoxenus sechs-zeitiger (zusammengesetzter gerader) Takt heisst. Ebenso $\frac{9}{16}$, $\frac{9}{8}$ mit dem Aristoxenischen neun-zeitigen (zusammengesetzten ungeraden); $\frac{12}{16}$, $\frac{12}{8}$ mit dem Aristoxenischen zwölf-zeitigen (zusammengesetzten geraden) Takte. Wohlverstanden nur dann, wenn diese Takt-Benennungen den trochäischen Rhythmus betreffen, denn gerade dies ist ein Mangel der modernen rhythmischen Nomenklatur, dass dieselben Taktbezeichnungen auch für den daktylischen und den ionischen Rhythmus gebraucht werden (§ 52. 55.), ohne dass der Komponist dies näher angiebt.

§ 44.

Princip bei der Bestimmung unserer Takte des daktylischen Rhythmus.

Für den daktylischen Rhythmus hat in der Taktbezeichnung das Aristoxenische Princip, nach Chronoi protoi zu zählen, aufgehört. Hier herrscht ein anderes, welches an sich ein nicht minder rationelles und bequemes ist, wenn es nur konsequenter und mit mehr Akribie in unseren Ausgaben durchgeführt wäre. Der Geist Aristoxenischer Takt-Auffassung liegt auch hier zu Grunde. Wenn nämlich der Takt des daktylischen Rhythmus ein zusammengesetzter ist, so wird die Anzahl der in ihm enthaltenen Versfüsse durch den Zähler des Takt-Bruches angegeben. So bedeutet $\frac{4}{2}$ oder C|Ↄ, $\frac{4}{4}$ oder C, $\frac{4}{8}$ einen zusammengesetzten Takt, welcher aus vier daktylischen Versfüssen kombinirt ist, von denen jeder einzelne den im Nenner angegebenen Zeitumfang hat, entweder 𝅗𝅥 oder ♩ oder ♪ — man kann den Zeitumfang noch besser durch die proceleusmatische Form des Versfusses ♪♪♪♪ oder 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 oder 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 sich klar machen. In Bach's Klavier- und Orgel-Fugen haben die betreffenden Vorzeichen, so weit sie hier vorkommen (für Vorzeichen $\frac{4}{8}$ giebt es dort kein Beispiel) durchaus und ohne Ausnahme die angegebene Bedeutung von zusammengesetzten Takten, in denen vier daktylische Versfüsse kombinirt sind und die wir nicht anders als tetrapodische Takte nennen können. Es beruht wohl auf Ungenauigkeit der Ausgaben, wenn sie statt C auch ₵ geben, welches vielmehr bei Bach ein Taktzeichen für einen aus zwei Versfüssen zusammengesetzten, also dipodischen Takt ist, gleichbedeutend mit $\frac{2}{2}$,

d. h. zwei je durch 𝅗𝅥 oder ♫♫ ausgedrückte daktylische Versfüsse sind in dem ¢ oder $\frac{2}{2}$-Takte kombinirt. Der andere dipodische Takt des daktylischen Rhythmus bei Bach ist $\frac{2}{4}$ d. h. es sind zwei je durch ♩ oder 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ausgedrückte daktylische Versfüsse zu einem zusammengesetzten Takte kombinirt. Ein dritter dipodischer Takt Bach's (doch nur in seiner Vokal-, nicht in der Instrumental-Musik) ist der $\frac{2}{1}$, der alte Palestrina-Takt (in Bach's katholischen Messen vorkommend), d. h. zwei daktylische Versfüsse, von denen jeder seinem Gesammtumfange nach durch eine ganze Note 𝅝, in seiner proceleusmatischen Form durch ♩ ♩ ♩ ♩ bezeichnet ist. Nach demselben Principe ist auch der tripodische d. h. der aus drei Versfüssen zusammengesetzte Takt bei Bach (bei den neueren Komponisten ausser Schumann sucht man ihn vergebens) bezeichnet als: $\frac{3}{4}$- und $\frac{3}{2}$-Takt d. h. drei je durch ♩ oder 𝅗𝅥 d. i. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 oder ♫♫ ausgedrückte daktylische Versfüsse sind zu einem zusammengesetzten Takte kombinirt.

So besteht für die zusammengesetzten Takte des daktylischen Rhythmus eine rationelle, durchaus mit der Aristoxenischen Theorie überein. stimmende Nomenklatur, wenigstens bei Bach. Denn bei den späteren Komponisten sind mancherlei Verwechslungen zwischen dem C- und ¢-Takte eingetreten, wahrscheinlich erst in den gedruckten Ausgaben. Sofern es nicht möglich ist, nach den Original-Handschriften das Richtige herzustellen, wird dieses nach der Norm der Bach'schen Takt-Nomenklatur geschehen müssen.

Aber das schöne Princip unserer für den daktylischen Rhythmus geltenden modernen Taktbezeichnung wird durch die einfachen daktylischen Takte geschädigt. Von den daktylischen Instrumental-Fugen Bach's sind zwar alle nach zusammengesetzten Takten d. i. nach Kombinationen von je vier oder zwei oder drei daktylischen Versfüssen geschrieben, keine einzige nach einfachen oder monopodischen Takten. In seiner Vokalmusik aber kommen sie vor, in der späteren Musik noch häufiger. Hier macht sich denn der grosse Missstand geltend, dass auch für die monopodischen d. i. aus einem daktylischen Versfusse bestehenden Takte dieselben Zeichen C und $\frac{2}{4}$ angewandt werden, welche schon für die zusammengesetzten Takte in Anspruch genommen sind, C für den tretrapodischen, $\frac{2}{4}$ für den dipodischen Takt, während als Bezeichnung monopodischer Takte C den Werth des durch ♩ ♩ ♩ ♩ ausgedrückten Proceleusmaticus, $\frac{2}{4}$ den Werth des durch ♫♫ ausgedrückten Proceleusmaticus hat. Das ist ein Unterschied zwischen den beiden C-Takten wie zwischen einer ganzen tetrapodischen Verszeile

und zwischen einem einzelnen Versfusse derselben, wie zwischen »Ritter, treue Schwesterliebe« und zwischen »Ritter«; bei den beiden $\frac{4}{4}$-Takten wie zwischen einer halben tetrapodischen Verszeile und dem einzelnen Versfusse, wie zwischen »Ritter, treue« und zwischen »Ritter«. In der Vokal-Musik hat man für die Unterscheidung des verschiedenen rhythmischen Werthes der gleichnamigen Takte an dem deutschen Worttexte eine fast immer sichere Handhabe, daher bei Bach etwa nur Messen und andere Kompositionen nach lateinischem Texte das betreffende Taktvorzeichen diesem Kriterium entziehen, ob es tetrapodisch oder dipodisch oder monopodisch gemeint ist. Im übrigen weiss man nach den kritisch berichtigten Bach-Ausgaben jedesmal, ob Bach einen zusammengesetzten oder einfachen Takt im Sinne hat. In der Edition Peters scheinen bloss bezüglich der seltenen Zeichen C|Ɔ und ¢ einige Verwechslungen vorzukommen. Aber gross ist der Missstand bezüglich der Bedeutung gleichnamiger Taktvorzeichnungen C und $\frac{4}{4}$ bei den späteren Komponisten. Nicht genug, dass hier auch noch der $\frac{4}{4}$ Takt in einer zweifachen oder eigentlich dreifachen Bedeutung (vergl. unten) hinzukommt: in den Zeichen C und ¢ haben die Ausgaben so willkürliche Verwechslungen sich einschleichen lassen, dass man niemals aus der blossen Vorzeichnung wissen kann, ob damit ein monopodischer oder dipodischer oder gar tetrapodischer Takt gemeint ist. Während Bach in der Peters'schen Ausgabe fast frei von Fehlern in der Vorzeichnung ist, sind die Beethoven'schen Klavier-Sonaten der Edition Peters mit ebenso viel falschen als richtigen Vorzeichen C und ¢ versehen. Es hat sich zwar heut zu Tage ein gewisser fester Typus im Vortrage der Beethoven'schen Klaviersonaten herausgestellt, bei dem schliesslich wenig darauf ankommt, welchen Takt Beethoven im Sinne gehabt und vorgezeichnet hat. In Wahrheit aber ist der Unterschied in der verschiedenen Bedeutung gleichnamiger Taktvorzeichnungen oder auch ähnlicher (z. B. C und ¢) ausserordentlich gross für die Praxis des Vortrages: es ist zum Nachtheile oder zum Vortheile der betreffenden Komposition, je nachdem die Bedeutung der Taktzeichen richtig oder unrichtig — im Sinne des Komponisten oder gegen den Sinn aufgefasst wird.

§ 45.

Bei den Takten des ionischen Rhythmus.

Für den ionischen Rhythmus, dem in der Theorie der modernen Rhythmik eine ebenbürtige Stelle neben dem daktylischen und trochäischen zu vindiciren eine von den Aufgaben dieses Buches ist,

herrscht ein drittes von den beiden anderen Rhythmengeschlechtern abweichendes Princip der Taktbezeichnung. Haben wir Modernen für die Trochäen genau das Aristoxenische Princip und liegt für die Daktylen wenigstens genau die Aristoxenische Unterscheidung der einfachen und zusammengesetzten Takte zu Grunde, so waltet für die Taktbezeichnung der Ionici ein Princip, welches am meisten an die Bezeichnung der Ionici bei den alten Metrikern erinnert. Dass dieselben Taktbezeichnungen für die Ionici wie für die Trochäen, nämlich $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{2}$ für das ionische Monometron, $\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$ für das ionische Dimetron gebraucht werden, lässt zwar unbequeme Verwechslungen des ionischen mit dem trochäischen Rhythmus zu. Doch kann man bei auch nur einiger Aufmerksamkeit leicht erkennen, ob der trochäische, ob der ionische Takt gemeint ist. Bei der Bach'schen Fuge sogar an einer äusseren Handhabe, nämlich an der eigenthümlichen und sehr aparten Setzung des Taktstriches, welche neben anderem seiner Zeit genau anzugebendem den fast unumstösslichen Beweis enthält, dass wenigstens Bach sich dieser Rhythmengeschlechter neben den beiden anderen als eines besonderen dritten bewusst war. Was nun die ionischen Taktbezeichnungen $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$ anbetrifft, so ist ihr logischer (ich sage nicht historischer) Zusammenhang mit der des ionischen Metrums bei den Alten leicht zu erkennen. Die Alten drücken den ionischen Versfuss in der Poesie durch den vielfach auflösbaren Molossus ⏕ ⏕ ⏕ aus d. h. durch drei zweizeitige Silben, drei Chronoi disēmoi. Sie sind es, welche mit dem ♪, ♩, 𝅗𝅥 des $\frac{3}{8}$-, $\frac{3}{4}$- und $\frac{3}{2}$-Taktes als einfachen Takten des ionischen Rhythmus gemeint sind, mit dem $\frac{6}{8}$- und $\frac{6}{4}$-Takte als zusammengesetzten dimetrischen Takten des ionischen Rhythmus. Der Unterschied zwischen der gleichnamigen trochäischen und ionischen Taktbezeichnung ist also der, dass in den das trochäische Rhythmengeschlecht betreffenden Bruchzahlen im Zähler die in dem Takte enthaltene Menge der Chronoi protoi, in den das ionische Rhythmengeschlecht betreffenden die Menge der Chronoi disēmoi angegeben ist; der Nenner zeigt dann bei den Trochäen den Notenwerth des einzelnen Chronos protos, bei den Ionici den des Chronos disēmos an. Auch dies ist ganz rationell. Es wird wenigstens aus Bach's ionischen Fugen erhellen, dass es durchaus unthunlich war, bei den ionischen Takten der modernen Musik weder wie bei den Trochäen die Anzahl der Chronoi protoi, noch wie bei den zusammengesetzten daktylischen Takten die Anzahl der in ihnen enthaltenen Versfüsse zu Grunde zu legen.

§ 46.

Rückblick auf die moderne Taktbezeichnung.

So hat das nach den drei Rhythmengeschlechtern *dreifach verschiedene Princip* der modernen Taktbezeichnung seine volle Berechtigung. Nicht bloss das erste beim trochäischen Rhythmus vollständig durchgeführte Princip, welches mit dem Aristoxenischen genau übereinstimmt, sondern auch das bei dem daktylischen und ionischen Rhythmus angewandte Princip beruht auf denselben Anschauungen, welche wir in der Rhythmik, um nicht zu sagen der Taktlehre der Alten wiederfinden. Eine Inkoncinnität, eigentlich eine Inkonsequenz zeigt sich bei dem einfachen (d. i. monopodischen) 𝄴- und $\frac{2}{4}$-Takte des daktylischen Rhythmus; in den Bach'schen Instrumentalfugen findet sie sich nicht, in der Instrumental-Musik der Späteren kann sie leicht störend werden durch Verwechslung der gleichnamigen Takte, welche bald einfache, bald zusammengesetzte sein und somit einen ganz verschiedenen rhythmischen Werth haben können. Würde das Zeichen 𝄴 ausschliesslich für den monopodischen Takt verwandt, während man den tetrapodischen mit $\frac{4}{4}$ bezeichnete, und wûrde für den dipodischen $\frac{2}{4}$-Takt das ungebräuchliche Vorzeichen $\frac{1}{2}$ in Anspruch genommen, so wäre das wohl der einzige nicht allzu unbequeme Weg, die völlige Koncinnität in der modernen Taktbezeichnung herzustellen.

§ 47.

In der modernen Musik verschiedene Arten den Chronos protos zu bezeichnen.

Es besteht freilich noch *die* Besonderheit unserer modernen Taktbezeichnung gegenüber der antiken, dass der Chronos protos, der obwohl theilbar geworden doch auch bei uns das Grundelement der musikalischen Rhythmik geblieben ist, auf mehrfach verschiedene Weise, bald durch 𝅘𝅥𝅯, bald durch 𝅘𝅥𝅮, bald durch 𝅘𝅥, oder gar durch 𝅘𝅥𝅰 dargestellt wird (Sechzehntel-, Achtel-, Viertel-, Zweiunddreissigstel-Schreibweise). Dies hängt, wie sich zeigen wird, nicht sowohl mit dem rascheren oder langsameren Tempo zusammen, als vielmehr mit dem Grade der in dem Musikstücke angewandten Theilbarkeit des Chronos protos und mit der hiernach sich richtenden Wahl eines einfachen oder eines zusammengesetzten Taktes. Sind die meisten Versfüsse eines Musikstückes vielfach in Noten von kleinem Zeitwerthe getheilt, so schreibt man sie der Deutlichkeit wegen gern in einfachen oder mono-

podischen Takten; ist dies nicht der Fall, so ist die Schreibung auch in grossen zusammengesetzten Takten immer noch übersichtlich genug. Deshalb haben wir in Bach's Instrumentalfugen so häufig einen daktylisch-tetrapodischen Takt mit dem Chronos protos = 𝅘𝅥𝅯, während seine den Versfuss oft vielfach zertheilende Vokal-Musik und ebenso auch die Beethoven'sche Sonaten-Musik nicht selten der Deutlichkeit wegen den daktylisch-monopodischen Takt mit dem Chronos protos = 𝅘𝅥𝅮 oder = 𝅘𝅥 gebrauchen muss.

§ 48.

Triolische Takte der Modernen, fehlen bei den Alten.

Noch etwas anderes findet in unserer Taktbezeichnung statt, welches der antiken durchaus fremd war, aber obwohl es mithin in der Aristoxenischen Rhythmik durchaus keine Parallele hat, doch wiederum nur durch Rekurriren auf den Aristoxenischen Chronos protos seine Erklärung findet. Dies sind die nur für das daktylische und das ionische, nicht für das trochäische Rhythmengeschlecht namentlich von den neueren Komponisten angewandten Taktschreibungen nach triolischen Takten, darauf beruhend, dass der Chronos disemos in drei gleiche Zeittheile zerfällt ist, und nun nicht der Chronos protos, sondern Zwei-Drittel des Chronos protos als die zu Grunde liegende rhythmische Einheit angesetzt ist. Auf diese Weise ergiebt sich ein $\frac{6}{16}$-, $\frac{6}{8}$-Takt als daktylische Monopodie, ein $\frac{12}{16}$- und $\frac{12}{8}$-Takt als daktylische Dipodie, ein $\frac{9}{16}$-, $\frac{9}{8}$-Takt als ionische Monopodie. Das vermehrt wiederum die nicht wünschenswerthe Vieldeutigkeit der Takt-Nomenklatur.

§ 49.

Die sieben Unterschiede der Takte nach Aristoxenus. Unterschiede nach Diairesis und Schema.

Im Ganzen sind es sieben Unterschiede der Takte, welche die Aristoxenische Rhythmik verzeichnet: 1. die verschiedene Grösse d. i. die Angabe der in dem Takte enthaltenen Chronoi protoi; 2. das verschiedene Rhythmengeschlecht; 3. der Unterschied der rationalen und irrationalen Takte; 4. der Unterschied der einfachen und zusammengesetzten Takte; 5. der Unterschied der Diairesis; 6. der Unterschied des Schema; 7. die Verschiedenheit der Antithesis (des Gegensatzes in der Reihenfolge von Thesis und Arsis).

Das Alles sind Unterschiede, die auch bei den Takten der modernen Musik vorkommen. Unser Abschnitt von den musikalischen Kola wird

den zweiten und siebenten weiter ausführen, als es hier geschehen konnte, und wird den dritten, die Irrationalität, zum besonderen Gegenstande der Untersuchung machen. Der fünfte und sechste, die Diairesis und das Schema betreffend, ist noch im Folgenden kürzlich zu erörtern.

Zwei gleich grosse Takte können durch verschiedene Diairesis verschieden sein d. h. sie können verschiedenen Taktarten angehören, z. B. es kann ein 12 zeitiger Takt entweder ein Takt der geraden oder der ungeraden Taktart sein.

$\frac{12}{16}$ trochäische Tetrapodie,

$\frac{3}{4}$ daktylische Tripodie,

ein 6 zeitiger Takt entweder der geraden oder der ungeraden

$\frac{6}{16}$ trochäische Dipodie,

$\frac{3}{8}$ ionisches Monometron.

Sie können aber auch bei gleicher Grösse und gleicher Diairesis verschieden sein durch das verschiedene Schema, z. B. zwei gerade 12 zeitige Takte:

$\frac{12}{16}$ trochäische Tetrapodie,

$\frac{6}{8}$ ionisches Dimetron.

So auch zwei ungerade 18 zeitige Takte:

$\frac{18}{16}$ trochäische Hexapodie,

$\frac{9}{8}$ ionisches Trimetron.

Wir lassen ein nach Aristoxenus aufgestelltes Verzeichnis der für jedes Rhythmengeschlecht vorkommenden einfachen und zusammengesetzten Takte folgen, indem wir dieselben in unseren modernen Noten so wiedergeben, dass wir den Chronos protos einmal als 𝅘𝅥𝅰, dann als 𝅘𝅥𝅯, dann als ♪, endlich als ♩ ansetzen (wir dürfen hierfür die Bezeichnung: Zweiunddreissigstel-, Sechzehntel-, Achtel-, Viertel-Schreibart gebrauchen), und zugleich die Bezeichnungen monopodisch, dipodisch, tripodisch, tetrapodisch u. s. w. resp. für die Ionici monometron, dimetron hinzufügen.

3. Kapitel.

Scala der einfachen und zusammengesetzten Takte nach den drei Rhythmengeschlechtern.

§ 50.

Takte des daktylischen Rhythmus.

Einfacher Takt.

4 zeitig gerader.

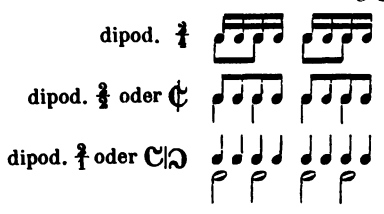
monop. $\frac{2}{8}$

monop. $\frac{2}{4}$

monop. $\frac{2}{2}$ oder C

Zusammengesetzte Takte.

8 zeitig gerader.
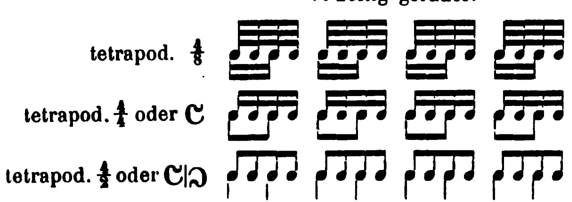


12 zeitig ungerader.

tripod. $\frac{3}{4}$

tripod. $\frac{3}{2}$

16 zeitig gerader.



Alle diese Takte kommen auch in unserer modernen Musik vor, um das zu bezeichnen, was wir eine daktylische Monopodie, Dipodie,

Tripodie, Tetrapodie nennen. Der $\frac{4}{8}$-Takt zur Bezeichnung eines tetrapodischen Kolons: Beethoven Klavier-Sonate C dur im Adagio E dur, wo ungenau $\frac{2}{4}$ statt $\frac{4}{8}$ geschrieben ist. Die Alten konnten auch eine daktylische Pentapodie als einen einzigen zusammengesetzten Takt bezeichnen. Bei uns würde derselbe, je nachdem man den Chronos protos als 𝅘𝅥𝅯 oder als 𝅘𝅥𝅯 oder als 𝅘𝅥𝅮 ansetzt, folgendermassen aussehen:

20 zeitiger ungerader Takt.

pentap. $\frac{5}{8}$

pentap. $\frac{5}{4}$

pentap. $\frac{5}{2}$

In der modernen Musik kommt die daktylische Pentapodie unter anderen daktylischen Kola häufig genug vor, wird dann aber nicht als solche besonders bezeichnet.

§ 51.

Takte des trochäischen Rhythmus.

Einfacher Takt.

3 zeitig ungerader.

monop. $\frac{3}{16}$

monop. $\frac{3}{8}$

monop. $\frac{3}{4}$

monop. $\frac{3}{2}$

Zusammengesetzte Takte.

6 zeitig gerader.

dipod. $\frac{6}{16}$

dipod. $\frac{6}{8}$

dipod. $\frac{6}{4}$

9 zeitig ungerader.

tripod. $\frac{9}{16}$

tripod. $\frac{9}{8}$

12 zeitig gerader.

tetrap. $\frac{12}{16}$

tetrap. $\frac{12}{8}$

15 zeitig ungerader.

pentap. $\frac{15}{16}$
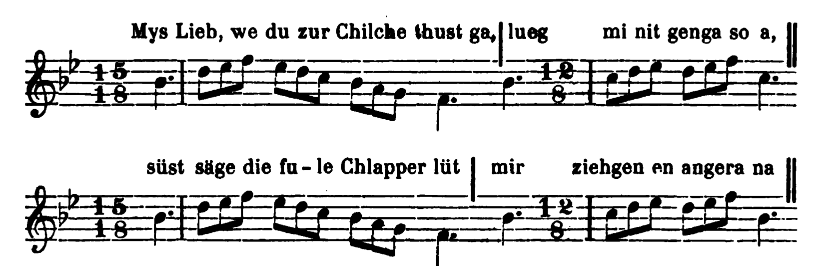
pentap. $\frac{15}{8}$

18 zeitig ungerader.

hexapod. $\frac{18}{16}$

hexapod. $\frac{18}{8}$

Der 3 zeitige, 6 zeitige, 9 zeitige, 12 zeitige Takt wird auch in der modernen Musik häufig genug geschrieben — mit Ausnahme des $\frac{3}{16}$-Taktes — um eine trochäische Monopodie, Dipodie, Tripodie, Tetrapodie zu bezeichnen. Des 15 zeitigen zur Bezeichnung der trochäischen Pentapodie bedient man sich etwa bei der Notirung von Volksliedern; vgl. Karl Engel, An introduction to the study of national music, London, Longmans 1866.



Vom 18 zeitigen Takte $\frac{18}{16}$, $\frac{18}{8}$ zur Bezeichnung der trochäischen Hexapodie habe ich kein Beispiel gefunden. Bach schreibt Kompositionen dieses Rhythmus im $\frac{12}{16}$-Takte, ohne dass sich Takt und Kolon decken.

§ 52.

Takte des ionischen Rhythmus.

Einfacher Takt.

6 zeitiger gerader.

monometron $\frac{3}{8}$

monometron $\frac{3}{4}$

monometron $\frac{3}{2}$

Zusammengesetzte Takte.

12 zeitig gerader.

dimetron $\frac{6}{8}$

dimetron $\frac{6}{4}$

18 zeitig ungerader.

trimetron $\frac{9}{8}$

Der 6 zeitige und 12 zeitige Takt zur Bezeichnung des ionischen Monometron und Dimetron ist bei den Modernen häufig genug. Den 18 zeitigen Takt $\frac{9}{8}$ zur Bezeichnung des ionischen Trimetron kann ich in keinem Beispiele nachweisen.

§ 53.
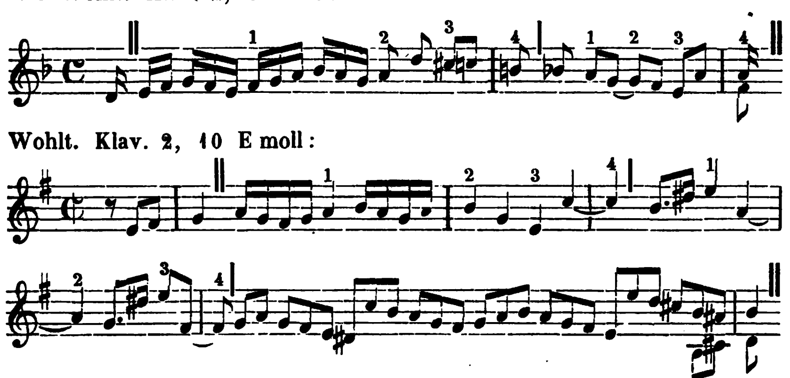
Triolische Takte.

vgl. § 48.

Das antike von Aristoxenus angegebene Gesetz, dass der Chronos protos nicht in mehrere Noten zerlegt werden kann, hat, wie wir § 42 ausgeführt, auch für die moderne Musik, insbesondere für die Bach'schen Fugen seine Bedeutung nicht verloren. Wo hier eine Ausnahme davon vorkommt, liegt der Grund nicht selten in einer beabsichtigten rhythmischen Malerei, wie Wohlt. Klav. 1, 5 D dur:



wo der erste vierzeitige Versfuss durch 8 ausgedrückt, also der Chronos protos halbirt ist. Dagegen ist es keine Ueberschreitung des antiken Gesetzes, wenn der Zeitraum zweier Chronoi protoi durch 3 gleich grosse Noten ausgedrückt ist, der Zeitwerth durch die Sechzehntel-Triole, der Zeitwerth durch die Achtel-Triole, wie Wohlt. Klav. 2, 6 D moll:



Da sowohl die Sechzehntel-Triole in dem ersten Beispiele wie die Achtel-Triole in dem zweiten Beispiele je den Umfang zweier Chronoi protoi hat, so muss die einzelne Triolennote den Umfang von $\frac{2}{3}$ Chronos protos haben. Eine rhythmische Grösse, welche sich nicht in ganzen Zahlen, sondern in Bruchzahlen auf den Chronos protos zurückführen lässt, heisst bei den Alten irrationale Zeitgrösse; mithin würde jede einzelne Triolen-Note unter die irrationalen Zeitwerthe gehören.

Wenn einer Komposition durchgängig oder vorwaltend die Triolenform zu Grunde liegt, dann pflegt man in der modernen Musik nicht mehr wie in den § 50, 51, 52 aufgeführten Takten den Chronos protos, sondern die einzelne Triolennote, also den Zeitwerth von $\frac{2}{3}$ Chronos protos als rhythmische Masseinheit zu Grunde zu legen, es erhält also die einzelne Triolennote für die Taktbenennung dieselbe Bedeutung, welche sonst der Chronos protos hat. In solchen Takten, die wir triolische Takte nennen, hat den Werth von , den Werth von . Mithin entsteht dann für die einfachen und zusammengesetzten Takte ein anderer dynamischer Werth. Nur Takte des daktylischen und ionischen Rhythmus, nicht (so viel ich gesehen) des trochäischen Rhythmus, werden in triolischen Takten geschrieben, bei den neueren Komponisten viel häufiger als bei Bach und Händel.

§ 54.

I. Daktylischer Rhythmus, ausgedrückt durch triolische Takte.

Einfache Takte.

4 zeitig gerader.

monop. $\frac{6}{16}$ = monop. $\frac{2}{8}$

monop. $\frac{6}{8}$ = monop. $\frac{2}{4}$

monop. $\frac{6}{4}$ = monop. $\frac{2}{2}$

Zusammengesetzte Takte.

8 zeitig gerader.

dipod. $\frac{12}{16}$ = dipod. $\frac{2}{4}$

dipod. $\frac{12}{8}$ = dipod. $\frac{2}{2}$

dipod. $\frac{12}{4}$ = dipod. $\frac{2}{1}$

12 zeitig ungerader.

tripod. $\frac{18}{16}$

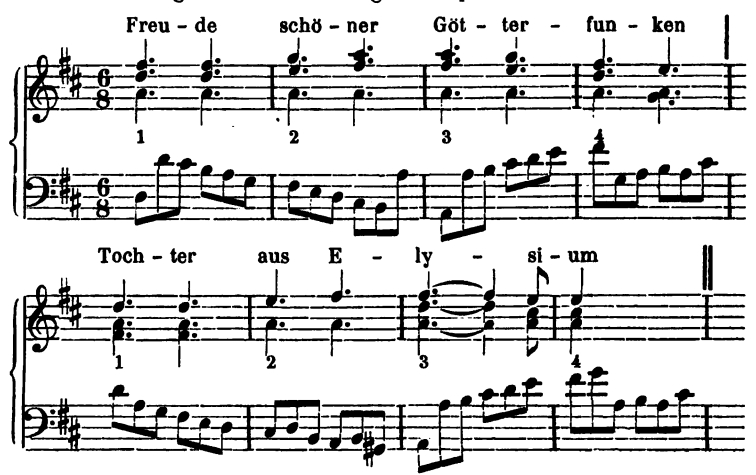
tripod. $\frac{18}{8}$

16 zeitig gerader.

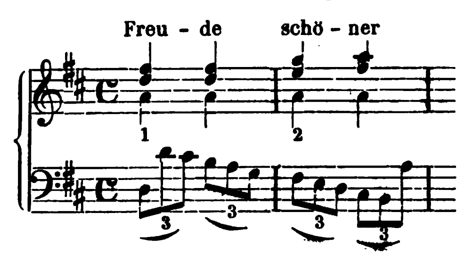
tetrap. $\frac{24}{32}$

tetrap. $\frac{24}{16}$
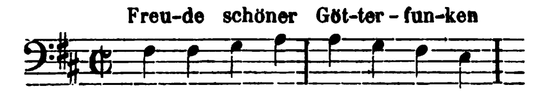
In allen triolisch-daktylischen Takten vertritt von zwei auf einander folgenden Triolen die eine die Hebung, die andere die Senkung des Versfusses. Wir geben ein vorläufiges Beispiel aus der Vokalmusik:



Es erhellt, dass ein jeder dieser $\frac{6}{8}$–Takte nicht ein dipodischer, sondern ein monopodischer einfacher Takt ist, der genau mit dem monopodischen $\frac{2}{4}$–Takte übereinkommt und auch geschrieben werden könnte:



d. i. mit der Hälfte des zu Anfang dieser der 9. Symphonie Beethoven's angehörigen Partie notirten dipodischen ₵–Taktes:
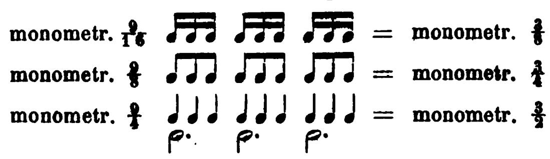


§ 55.

II. Ionischer Rhythmus, ausgedrückt durch triolische Takte.

Einfache Takte.

6 zeitig ungerader Takt.



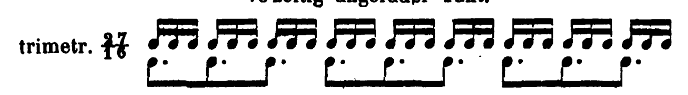
Zusammengesetzte Takte.

12 zeitig gerader Takt.

dimetr. $\frac{18}{16}$ = dimetr. $\frac{6}{8}$

dimetr. $\frac{18}{8}$ = dimetr. $\frac{6}{4}$
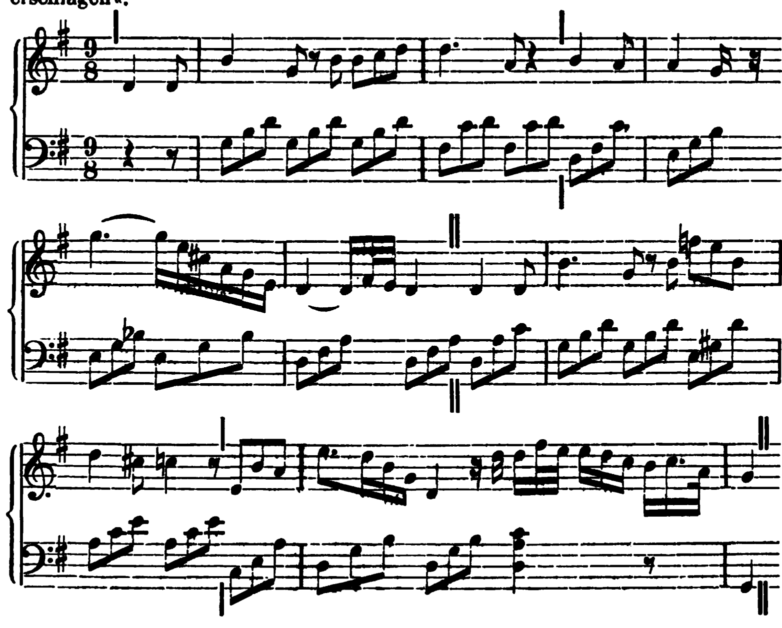
18 zeitig ungerader Takt.



Triolische Takte dieses Rhythmus werden jetzt sehr häufig geschrieben. Man darf annehmen, dass die $\frac{9}{16}$–, $\frac{9}{8}$–Takte, die in der neueren Musik vorkommen, sämmtlich triolische Monometra des ioni-

schen Rhythmus sind. Wir geben ein Beispiel aus der neueren Vokalmusik.

Bellini, Montecchi e Capul. No. 8. Kavatine: »Wenn Romeo den Sohn erschlagen«.



4. Kapitel.

Die heutigen Tages geltende Theorie der einfachen und zusammengesetzten Takte im Verhältnis zur Aristoxenischen.

§ 56.

Taktlehre nach Lobe.

Wenn wir der Theorie der Aristoxenischen Takte die jetzt in Deutschland geltende Taktlehre gegenüberstellen, so dürfen wir getrost den Katechismus der Musik von Lobe als Quelle wählen, nicht als ob jene Taktlehre hier besonders gut dargestellt wäre, sondern weil die Lobe'sche Auffassung die verbreitetste ist.

Es giebt, sagt Lobe, gerade und ungerade und in jeder dieser beiden Kategorien einfache und zusammengesetzte Takte.

A. Einfache Takte.

I. Einfache gerade Takte.

1) grosser Allabreve- oder Zwei-Eintel-Takt 𝅝 𝅝,
2) kleiner Allabreve- oder Zwei-Zweitel-Takt 𝅗𝅥 𝅗𝅥,
3) $\frac{2}{4}$-Takt.

II. Einfache ungerade Takte.

1) der $\frac{3}{2}$-Takt,
2) der $\frac{3}{4}$-Takt,
3) der $\frac{3}{8}$-Takt.

B. Zusammengesetzte Takte.

III. Zusammengesetzte gerade Takte.
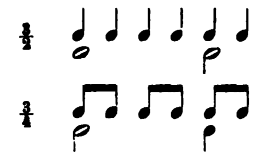
d. i. Zusammenziehungen von zwei oder mehr einfachen geraden Takten in Einen Takt z. B.

der $\frac{4}{4}$- oder ganze Takt ♩ ♩ ♩ ♩, gebildet aus zwei $\frac{2}{4}$-Takten.
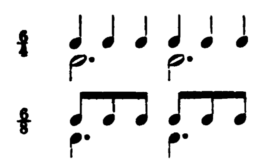
IV. Zusammengesetzte ungerade Takte.

1) der $\frac{6}{4}$-Takt ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ aus zwei $\frac{3}{4}$-Takten,
2) der $\frac{6}{8}$-Takt ♫♪ ♫♪ aus zwei $\frac{3}{8}$-Takten,
3) der $\frac{9}{8}$-Takt ♫♪ ♫♪ ♫♪ aus drei $\frac{3}{8}$-Takten,
4) der $\frac{12}{8}$-Takt ♫♪ ♫♪ ♫♪ ♫♪ aus vier $\frac{3}{8}$-Takten.
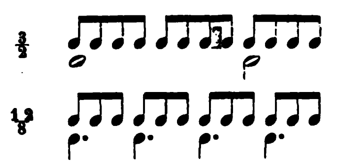
Für die Art und Weise, wie hier in der letzten Kategorie der dritte Takt gefasst ist, wird auch Aristoxenus zustimmen, aber nicht für die übrigen. Ein jeder von ihnen ist auch nach Aristoxenus ein zusammengesetzter, aber kein zusammengesetzter ungerader, sondern nicht minder wie der $\frac{4}{4}$-Takt ein zusammengesetzter gerader. Für den $\frac{6}{4}$- und $\frac{6}{8}$-Takt, der bei ihm der sechszeitige heisst, sagt Aristoxenus in dem erhaltenen Theile seiner Rhythmik: »die sechszeitige Taktgrösse wird zwei verschiedenen Taktarten gemeinsam sein, der dreitheilig ungeraden und der zweitheilig geraden. Denn die 6 Zeiten ergeben entweder ein Verhältnis von 4 : 2, dann ist der Takt ein dreitheilig ungerader«:



»oder ein Verhältnis von 3 : 3, dann ist der Takt ein zweitheilig gerader«:



Analog muss auch die in der Aristoxenischen Rhythmik nicht mehr erhaltene Bestimmung über die zwölfzeitige Taktgrösse gelautet haben:



Aristoxenus nennt diesen Unterschied den Unterschied der Diairesis, wofür er die Definition giebt: »durch die Diairesis werden sich die Takte von einander unterscheiden, wenn ein und derselbe Taktumfang in ungleiche Theile zerfällt, ungleich durch Anzahl oder Grösse der Takttheile«. Der $\frac{3}{2}$-Takt und der $\frac{6}{4}$-Takt enthalten jeder sechs Viertelnoten, der $\frac{3}{4}$- und der $\frac{6}{8}$-Takt enthalten jeder sechs Achtelnoten, aber im $\frac{3}{2}$- und $\frac{3}{4}$-Takte kommen auf den einen Theil vier Viertel resp. vier Achtel, auf den anderen Theil zwei Viertel resp. zwei Achtel, im gleich grossen $\frac{6}{4}$- resp. $\frac{6}{8}$-Takte enthält jeder der beiden Theile 3 Viertel resp. 3 Achtel.

Im Unterschiede des $\frac{3}{2}$-und $\frac{12}{8}$-Taktes (der beiden Arten des zwölfzeitigen Taktes) sind die beiderseitigen Theile auch ihrer Anzahl nach verschieden, der $\frac{12}{8}$-Takt hat vier Theile, der $\frac{3}{2}$-Takt zwei Theile.

§ 57.

Lobe's gerade und ungerade zusammengesetzte Takte.

So Aristoxenus. Man sieht wie durchdacht seine Takttheorie ist, wie sehr er alles vorgesehen hat, viel mehr, als die Taktlehre Lobe's. Es wird heute wohl nur wenige Musiker geben, die nicht lieber mit Aristoxenus, als mit Lobe übereinstimmen. Ja, der $\frac{6}{4}$- $\frac{6}{8}$- und $\frac{12}{8}$-Takt ist ein gerader Takt, er zerfällt in eine gleiche, eine gerade Zahl von Takttheilen: er ist ein gerader Takt, trotzdem ein jeder der einzelnen Theile, aus denen er zusammengesetzt ist, ein ungerader Takt ist. Wenn ich 2 oder 4 Drei-Rubel-Scheine besitze, wird die Gesammtzahl der Rubel nicht minder eine gerade sein, als wenn ich 2 oder 4 einzelne Rubel habe. Genau diesem Gebrauche von »gerade« und »ungerade«, in dem die Sprache der Arithmetik und des gewöhn-

lichen Lebens die beiden Wörter anwendet, entspricht der gerade und ungerade Takt im alten jetzt mehr als 2000jährigen Gebrauche des Aristoxenus. Als dem gewöhnlichen Sprachgebrauche entsprechend brauchen wir die Aristoxenische Anwendung nicht weiter zu vertheidigen. Dagegen bedürfte der vom gewöhnlichen abweichende Sprachgebrauch gerader und ungerader Takt bei Lobe einer besonderen Rechtfertigung, um an die Stelle des Aristoxenischen gesetzt zu werden. So lange diese Rechtfertigung nicht einmal versucht ist, darf die Lobe'sche Taktlehre sicherlich keinen Anspruch darauf machen, die Aristoxenische, wo sie mit dieser kollidirt, zu verdrängen.

§ 58.

Kriterien zur rationellen Unterscheidung einfacher und zusammengesetzter Takte.

Ausser dem Fehler, dass in der Lobe'sehen Taktlehre die genannten zusammengesetzten Takte einer verkehrten Taktart (der ungeraden statt der geraden) zugewiesen sind, müssen wir ihr auch dies vorwerfen, dass die meisten der in ihr als »einfache« hingestellten Takte auch zusammengesetzte sein können, und umgekehrt die meisten »zusammengesetzten« auch einfache. Wir unsererseits behaupten, dass man fast niemals bloss aus der Taktbenennung (dem Vorzeichen) ersehen kann, ob der Takt ein einfacher oder zusammengesetzter sei. Wir geben hierfür, ausgehend von der scharfsinnigen Takttheorie des Aristoxenus, für diejenigen, welche mit dieser nicht bekannt genug sind, folgendes Kriterium zur Unterscheidung der einfachen und zusammengesetzten Takte unserer Musik an.

In der Vokalmusik sind zusammengesetzte Takte diejenigen, welche soviel Versfüsse des poetischen Textes umfassen, dass diese entweder ein ganzes oder ein halbes poetisches Kolon (Verszeile nach der gewöhnlichen Schreibung des Gedichtes, vergl. § 12. 14) bilden; ist das letztere nicht der Fall, so sind sie einfache.

In der »Zauberflöte« ist der $\frac{2}{4}$-Takt des Papageno-Liedes:

Der | Vogelfänger | bin ich ja

ein zusammengesetzter Takt, ein dipodischer, weil er zwei Versfüsse, abgesehen von der Anakrusis enthält.

In dem »Don Juan« ist der $\frac{2}{4}$-Takt des Champagner-Liedes:

| Artige | Mädchen | führst du her- | bei

ein einfacher Takt, denn der Worttext enthält für den Umfang eines Taktes weder eine ganze, noch eine halbe Verszeile, sondern nur einen

einzigen Fuss der Verszeile, ist also ein monopodischer d. i. unzusammengesetzter oder einfacher $\frac{2}{4}$-Takt.

Versteht man soviel von moderner Metrik, um zu wissen, wie weit ein Kolon in der Poesie sich erstreckt, so wird man bei einiger mit gutem Willen verbundenen Uebung auch dahin kommen, den Unterschied des einfachen und zusammengesetzten Taktes auch für folgende Fälle zu bestimmen:

1. wenn bei Koloraturen u. s. w. ein einziger Versfuss, eine einzige Silbe zum Umfange eines halben oder ganzen Kolons ausgedehnt wird;

2. wenn die Vokalmusik keinen metrischen, sondern einen Prosatext hat, den sich der Komponist immer wie einen metrischen in Kola zurecht legt;

3. wenn die Musik überhaupt keine Vokalmusik, sondern Instrumentalmusik ist. Denn auch ohne dass ihm ein Worttext vorliegt, kann der Komponist nicht umhin, seine Musik nach Kola zu gliedern; er müsste diess denn absichtlich vermeiden und eine unrhythmische Musik zu schreiben beabsichtigen, was sich so gut in der Vokal- wie in der Instrumental-Musik, wenn auch nur mit grosser Schwierigkeit fertig bringen lässt.

Soll die Eintheilung der Takte in einfache und zusammengesetzte überhaupt einen Sinn und eine musikalische Bedeutung haben, so kann es nur die von uns angegebene, zuerst von Aristoxenus aufgestellte sein.

§ 59.

Ihre praktische Wichtigkeit für die richtige Accentuation.

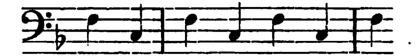
Die musikalische Bedeutung, welche eine solche Unterscheidung der einfachen und zusammengesetzten Takte hat, ist für die Accentuation in der Praxis des Vortrages wichtig genug. Sie lässt sich kürzlich dahin aussprechen: **Man giebt einem Takte diejenige Accentuation, die ihm nach Massgabe seines Verhältnisses zu dem Kolon, welchem er angehört, zukommt.** Dass ein Takt irgend welcher Vorzeichnung auf dem und dem Taktgliede einen Hauptaccent, auf dem und dem einen schwächeren oder schwächsten Accent habe, wie das vielfach gelehrt wird, kann man im Allgemeinen niemals sagen. Es handelt sich stets darum, ob der betreffende Takt ein einfacher oder (dipodisch oder tetrapodisch) zusammengesetzter sei (der tripodisch zusammengesetzten Takte zu geschweigen) — mithin ob er einen einzelnen Versfuss, oder ein halbes oder ein ganzes Kolon bildet. Es mag ein tetrapodisches Kolon in vier,

oder in zwei, oder als Ein Takt geschrieben sein, die Accentuation der Tetrapodie wird dadurch nicht geändert werden.
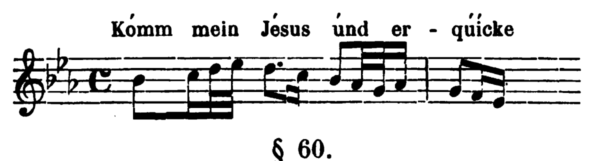
Doch hat keineswegs überall der erste Versfuss eines Kolons den Hauptaccent. Derselbe kann auf jedem der Versfüsse stehen, auch auf dem zweiten, dem dritten, dem vierten der Tetrapodie. Der vierte Versfuss ist am stärksten betont, z. B. in No. 1 des »Don Juan«:

Keine Ruh bei Tag und Nacht.

Deshalb steht in dem nach dipodischen ₵-Takten geschriebenen tetrapodischen Kolon vor der Hebung des letzten Versfusses der Taktstrich:



Ebenso in dem nach tetrapodischen C-Takten geschriebenen Duett No. 8 in der Bach'schen Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis«:



§ 60.

Der Taktstrich ist nicht immer die Grenze des Taktes, sofern derselbe als rhythmischer Abschnitt oder als ein Theil desselben gefasst wird.

Von solchen Takten wie in den beiden letzten Beispielen sagt man gewöhnlich, es gehe ihnen ein Auftakt voran, von dem ₵-Takte aus »Don-Juan« es gehe »ein Auftakt von zwei Vierteln« voran, von dem C-Takte aus der Bach'schen Kantate es gehe »ein Auftakt von drei Vierteln« dem Takte voraus. Dies ist die Auffassung auch der Lobe'schen Takttheorie. Aber wenn wir den Takt in Beziehung zu dem Kolon setzen, welchem er angehört, so ist diese Auffassung nicht richtig. Wir haben vielmehr zu sagen, der zusammengesetzte Takt geht nicht von einem Taktstrich zum andern, die Taktstriche bilden nicht die Grenzen des Taktes, sondern es ist die Sache so aufzufassen, dass ein zusammengesetzter Takt den Taktstrich vor einem jeden seiner Versfüsse haben kann, vor dem ersten, vor dem zweiten, vor dem dritten, vor dem vierten, je nachdem der Hauptaccent auf dem einen oder dem anderen ruht. Nur bei einfachen Takten bilden die Taktstriche die Taktgrenzen, abgesehen von der Anakrusis des Taktes, die bei einfachen Takten stets so geschrieben ist, dass sie im Bereiche des vorausgehenden Taktes steht. Aber bei zusammengesetzten Takten bezeichnet die dem Taktstriche angewiesene Stelle den Sitz des Hauptaccentes.

§ 61.

Wie es sich in dieser Beziehung mit den Takten des Aristoxenus verhält.

Mit dieser Auffassung kommt auch die der antiken Rhythmik überein. Die einfachen Takte haben nach Aristoxenus je nur eine Thesis, im ganzen zwei Takttheile, nämlich ausser der einen Thesis eine Arsis; einen schweren und einen leichten Takttheil. Aber die zusammengesetzten Takte können drei bis vier Takttheile haben. Leider ist uns nicht ganz klar, wie er in den zusammengesetzten Takten die Takttheile bestimmt, denn gerade an der hierüber handelnden Stelle ist seine Darstellung lückenhaft überliefert. Aber es ist wohl nicht anders möglich, als dass nach seiner Auffassung in den zusammengesetzten Takten ein ganzer Versfuss die Stelle eines Takttheiles, sei es einer Thesis oder Arsis, haben muss[1]. Am auffallendsten ist hierbei die Aussage des Aristoxenus, dass ein Takt nicht mehr als vier Takttheile haben könne[2]. Wie mag es da mit den pentapodischen und hexapodischen Takten gehalten worden sein? Für die analogen Fälle in der modernen Musik fehlt uns also die Kenntnis der antiken Vorgänge, die uns nicht minder interessant sein würden als die übrigen Mittheilungen des Aristoxenus.

So viel aber steht fest, dass in zusammengesetzten Takten die Takttheile, unter denen wir uns die einzelnen Versfüsse (vielleicht auch Dipodien) denken müssen, nach der antiken Theorie auch so bestimmt wurden, dass die Arsis, der schwächere Takttheil, in unserem Falle also ein mit dem schwächeren Accent betonter Versfuss, der Thesis (also dem einen stärkeren Accent tragenden Versfusse) vorangehen konnte. Das würden also zusammengesetzte Takte sein wie die in dem Mozart'schen »Kéine | Rúh bei Tág und | Na̋cht«. Wenn wir demnach von dem dipodischen 𝄵-Takte »keine Ruh« sagen, er hat den Taktstrich vor dem zweiten Versfusse, nicht aber so, dass vor dem dipodischen 𝄵-Takt »Ruh bei Tag und« ein Auftakt »keine« stehe, so haben wir auch in

1) Die bisher, namentlich von H. Weil versuchte Wiederherstellung dieser Aristoxenischen Doktrin, die ich früher ganz und gar acceptirte, hat Widerspruch durch Baumgart in dem § 68 angeführten Programme erfahren, dem ich meinerseits nicht in allen Stücken zu begegnen weiss, obwohl ich jetzt noch wie früher die Weil'sche Erklärung für einen grossen Fortschritt zum Richtigen halten muss.
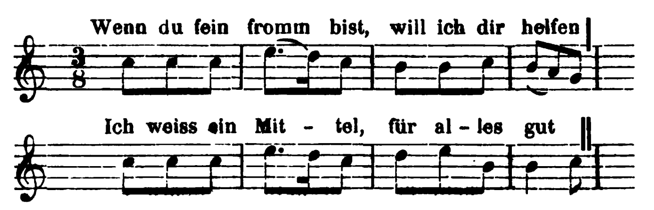
2) »Weshalb dies nicht der Fall sein kann, werde ich später angeben.« Die Stelle seiner Rhythmik, auf welche Aristoxenus mit diesen Worten verweist, fehlt uns.

dieser Auffassung die Alten zu unseren Vorgängern. Bei der bisher in der modernen Musiktheorie geltenden Auffassung, nach welcher der Anfang eines Taktes stets da ist, wo der Taktstrich steht, oder besser gesagt, wo die auf den Taktstrich folgende Note jedesmal den Anfang des Taktes bildet, ist es unmöglich, die Takte, die doch nun einmal in unserer Musik eine Hauptrolle spielen, mit den durch das Kolon oder die Verszeile bezeichneten rhythmischen Abschnitten in einen kommensurabelen Zusammenhang zu bringen.
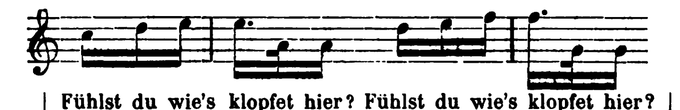
§ 62.

Der Taktstrich kann die Grenze des Taktes sein meist nicht anders als bei einfachen Takten.

Nur in sehr wenig Fällen bezeichnen die Taktstriche die wirkliche Grenze dieser Abschnitte. Es geschieht das wohl nur bei einfachen (monopodischen) Takten, welche einen ohne Anakrusis beginnenden Versfuss enthalten. Aus dem »Don Juan« gehört hierher die Arie No. 20:



Aber schon im weiteren Verlaufe dieser Arie kann Mozart nicht umhin anakrusische Kola zu bilden, und damit hören die Taktstriche auf, die wirklichen Grenzen der Kola zu sein:

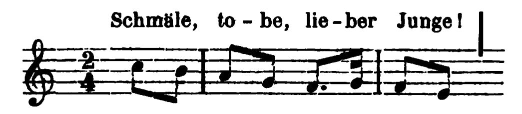


| Fühlst du wie's klopfet hier? Fühlst du wie's klopfet hier? |

Da wir nun die Takte nicht anders als Bestandtheile des Kolons fassen dürfen, wenn unsere rhythmische Theorie nicht bloss eine dürre Theorie sein, sondern zum goldnen Baume der Musik in lebendiger Beziehung stehen soll, so können wir auch von den monopodischen $\frac{3}{8}$-Takten der letzten Notenlinie nicht sagen, dass sie mit dem ersten Achtel beginnen, sondern schon vor dem Taktstriche: auch der monopodische $\frac{3}{8}$-Takt hat hier den Taktstrich im Inlaute, hinter der Anakrusis.

Noch häufiger fällt der Taktstrich nicht an den Anfang, sondern in den Inlaut d. h. innerhalb des Taktes, wenn die Komposition in zu-

sammengesetzten Takten geschrieben ist, wie in »keine Ruh bei Tag und Nacht« und in Arie No. 14 derselben Oper:
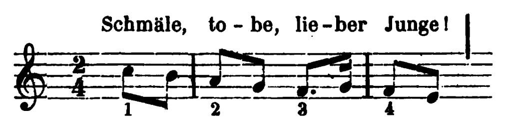


§ 63.

Das kolotomische Taktiren.

Es ist Gebrauch, beim Taktiren, wenn man diesen $\frac{2}{4}$-Takt mit 2 Taktschlägen taktirt, die Zahl 1 auf »tobe», die Zahl 2 auf »lieber« kommen zu lassen. Dirigenten und Orchester haben sich daran gewöhnt, und auch bei dieser Weise, die Taktirzahl 1 jedesmal unmittelbar nach dem Taktstriche zu setzen, ist es recht gut möglich, ein Instrumentalstück auch in seiner genauen rhythmischen Gliederung zu vollendeter Aufführung zu bringen, wovon ja die Beethoven'schen Symphonien den besten Beweis ablegen, bei deren Aufführung man gewöhnlich über Verstösse gegen die richtige Kolotomie, d. i. Gliederung nach Kola, nicht zu klagen haben wird.

Aber dem Solisten ist eine andere Art des Taktirzählens zu empfehlen, laut oder im Gedanken, ein Taktirzählen, welches sich enger an die Zahlen anschliesst, um welche es sich bei den Kola der Poesie, bei den Verszeilen handelt. Soll nämlich ein Ungeübter die Verse im richtigen Rhythmus skandiren, so kommt man ihm dadurch zu Hülfe, das man ihm die Zahl der Versfüsse bemerklich macht, indem man irgendwie deren Hebungen andeutet. Würde dies Verfahren auf die Musik übertragen, so würde auf jeden Versfuss der musikalischen Kola eine Taktzahl kommen, bei einem tetrapodischen Kolon die Zahlen e i n s, z w e i, d r e i, v i e r. Die vorstehende Musikzeile aus »Don Juan« müsste taktirt werden:
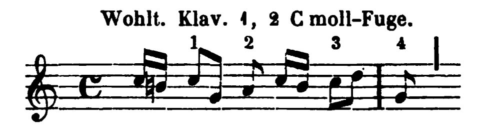


Diejenigen Zahlen, auf welche stärkere Accente kommen, als auf die übrigen, könnten irgend wie durch stärkeres Aussprechen oder auf andere Weise bemerklich gemacht werden, also in dem vorliegenden Falle etwa:

»**eins**, z w e i, **drei**, v i e r.«

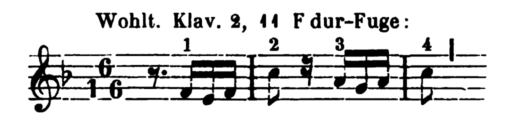
Ich sehe nicht ein, wie man anders den Rhythmus z. B. bei den Bach'schen Klavierfugen, in denen die zusammengesetzten tetrapodischen Takte mit derselben Stellung des Taktstriches wie in dem vorher als Beispiel angeführten »Komm mein Jesu und erquicke« vorherrschend sind, anders durch Taktirzählen fasslich machen könnte, als wenn es in der hier vorgeschlagenen Weise geschieht: eins, zwei, drei, vier, z. B.

Wohlt. Klav. 1, 2 C moll-Fuge.
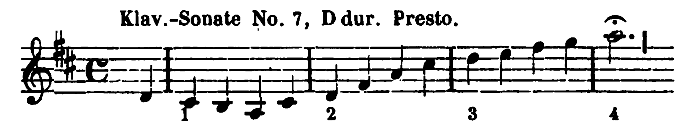


Das sind diejenigen C-Takte, von denen R. Wagner; »Ueber das Dirigiren« S. 75, sagt, dass sie eine halbe Periode d. i. die Hälfte eines aus 8 Versfüssen bestehenden Tetrametrons (vergl. unten) bilden. Natürlich wird nicht anders zu taktiren sein, wenn die halbe Periode d. i. das tetrapodische Kolon aus dipodischen Takten besteht z. B.

Wohlt. Klav. 2, 11 F dur-Fuge:



Ebenso auch, wenn das tetrapodische Kolon in vier monopodischen Takten geschrieben ist, wofür wir ein Beispiel aus Beethoven's Sonaten vorführen (— aus Bach's Klavier- und Orgel-Fugen, in welchen die monopodischen Takte möglichst vermieden sind, giebt es kaum ein einziges instruktives Beispiel, das nicht erst näherer Erörterung bedürfte):

Klav.-Sonate No. 7, D dur. Presto.



Diese vier einfachen C-Takte (in der Peters'schen Edition sind sie fehlerhaft als ₵-Takte angegeben) haben zusammen genau dieselbe rhythmische Bedeutung wie in den beiden vorausgehenden Fugenthemen der eine tetrapodische C-Takt und die zwei dipodischen $\frac{6}{16}$-Takte. Auf jeden einzelnen C-Takt der Sonate kommt nur Eine Taktirzahl, nur Ein Taktschlag, auf das ganze tetrapodische Kolon 4 Taktschläge. In der C moll- und F dur-Fuge kamen ebenfalls auf das ganze tetrapodische Kolon 4 Taktirschläge, nur befanden sich die 4 Taktirschläge bei dem C-Takte der C dur-Fuge innerhalb eines einzigen tetrapodischen Taktes, in der F dur-Fuge in dem Umfange zweier dipodischen Takte.

§ 64.

Unterschied der Schreibung nach einfachen oder nach zusammengesetzten Takten.

Welchen Unterschied es für die Praxis hat, wenn der Komponist die vier Versfüsse des tetrapodischen Kolons in Einem zusammengesetzten (tetrapodischen) oder in zwei zusammengesetzten (dipodischen) oder in vier unzusammengesetzten (monopodischen) Takten schreibt, lässt sich schon auf Grund der vorliegenden Beispiele sagen: Bei tetrapodischer Takt-Notirung hat die Hebung eines einzigen der 4 Versfüsse den Taktstrich vor sich, bei dipodischer die Hebungen zweier Versfüsse, bei monopodischer Taktschreibung die Hebung eines jeden der vier Versfüsse. Alle die vorliegenden vier Kola haben eine Accentuation, wie in der Poesie bei richtiger Recitation die beiden Schiller'schen Verszeilen:

Seíd umschlúngen, Milliónen
diésen Kúss der gánzen Wélt.

In ihnen haben die Hebungen des zweiten und vierten Versfusses einen stärkeren Accent als die der übrigen, von den beiden stärkeren Accenten ist der auf dem vierten Fusse der stärkste, der Hauptaccent des poetischen Kolons. Dass nun in den musikalischen Tetrapodien die Hebung des vierten Versfusses den Hauptaccent haben soll, lässt sich dadurch ausdrücken, dass der Komponist die Tetrapodie als einen einzigen tetrapodischen Takt schreibt und den Taktstrich vor die Hebung des vierten setzt, wie es Bach in den Kolon der C moll-Fuge gethan.

Das nämliche bezeichnet er dadurch, dass er das Kolon in 2 dipodischen Takten schreibt, wie das der F dur-Fuge; für den Spielenden ist das letztere um so bequemer, weil ihm dadurch auch die Stelle des schwächeren Hauptaccentes, nämlich die Hebung des zweiten Versfusses durch den Taktstrich angezeigt ist.

Wählt man dagegen die monopodische Taktbezeichnung, wie Beethoven in dem Presto der D dur-Sonate, so muss man vor die Thesis eines jeden der vier Versfüsse einen Taktstrich setzen, es giebt dann kein Mittel, um dem Vortragenden durch den Taktstrich anzuzeigen, auf welchen Versfuss der stärkste, auf welchen der schwächere Hauptaccent fallen soll.

Daher wählt man monopodische Taktvorzeichnung vorzugsweise in der Vokal-Musik, in welcher der Worttext die Accentuation der Musik anzeigt (in der Beethoven'schen Komposition der als Beispiele heran-

gezogenen Schiller'schen Verse ist das freilich nicht der Fall, wohl aber in dem Bach'schen: »Komm mein Jesus und erquicke«, nicht minder auch, obgleich weniger deutlich, in dem Mozart'schen Beispiele »Wenn du fein fromm bist«). Das ist der Grund, weshalb sich Bach in der Instrumentalmusik der Fugen so gut wie niemals der monopodischen Taktirung bedient, sondern das tetrapodische Kolon entweder als einen tetrapodischen Takt oder als zwei dipodische Takte schreibt. Beethoven durfte für das D dur-Presto den monopodischen Takt wählen, weil er überzeugt sein konnte, dass der Spieler von geläutertem Geschmack schon des tonischen Baues wegen die Tetrapodie nicht anders vortragen würde, als dass er den Hauptaccent auf den vierten Versfuss verlegte, zumal die Thesis desselben mit der Fermate bezeichnet war. Dass, wie wir früher bemerkten, die Wahl des monopodischen Taktes auch durch die Zerfällung des Versfusses in viele Noten bedingt wird, das hat mit der rhythmischen Accentuation nichts zu thun.

§ 65.

Taktiren bei Einmischung ungleicher Kola.

Wir fügen hinzu, dass wenn man (wie wir es in den fernerhin anzuführenden Musikbeispielen stets thun werden) die Taktirzahlen mit Rücksicht auf die Reihenfolge setzt, welche die Versfüsse des Kolons hatten, dass man dann vorher eine Kolotomie des ganzen Musikstückes vorzunehmen gezwungen ist. Denn es ist sehr selten, dass immer gleich grosse Kola auf einander folgen. Gewöhnlich sind die Tetrapodien, für welche die Taktirzahlen »eins, zwei, drei, vier« angewendet werden müssen, mit dipodischen Kola oder mit hexapodischen oder auch anderen Kola gemischt. So ist es in dem weiteren Fortgange fast aller oben als Beispiele herbeigezogenen Instrumentalstücke. Ausserdem ist zu bemerken, dass die Taktirung nach den Versfüssen des Kolons sich bloss für den daktylischen und trochäischen Rhythmus eignet, während der ionische auch im Taktiren seine Besonderheit hat.

5. Kapitel.

Lussy's Takt- und Rhythmenlehre.

§ 66.

Die einfachen und zusammengesetzten Takte nach Lussy.

Die Theorie der Takte und Rhythmen, welche Lussy seinem von den Musikern seines Landes mit so viel Beifall aufgenommenen »Traité de l'expression musicale«, Paris 1877 3. édition, zu Grunde gelegt hat, entfernt sich von der bisher geltenden Theorie ebenso sehr, als sie sich zu meiner Freude mit der von mir nach Aristoxenus aufgestellten in wesentlichen Punkten berührt. Freilich scheint dem Verfasser weder die Theorie des Aristoxenus zugänglich gewesen zu sein, noch scheint er auf Bach und dessen Fugen ein Augenmerk gerichtet zu haben. Und so wird trotz gleicher Grundanschauungen zwischen ihm und mir die Ähnlichkeit des Lussy'schen mit dem vorliegenden Buche nicht allzugross aussehen. Lussy erscheint in seiner Schrift als eleganter Praktiker, als Musiker von vielen glücklichen Aperçus, der sich trotz seines unverkennbaren Anschlusses an Antoine Reicha von den Lehrsätzen der heut zu Tage geltenden dürren rhythmischen Theorie in seinem selbständigen Denken wenig hat beeinflussen lassen. Ihm scheint bloss die antik-philologische Grundlage und die Beschäftigung mit Bach, vielleicht auch überhaupt ein wenig die Vorliebe für die sog. klassische Musik gefehlt zu haben, um zu ähnlichen Resultaten, wie sie dies Buch enthält, gelangt zu sein.

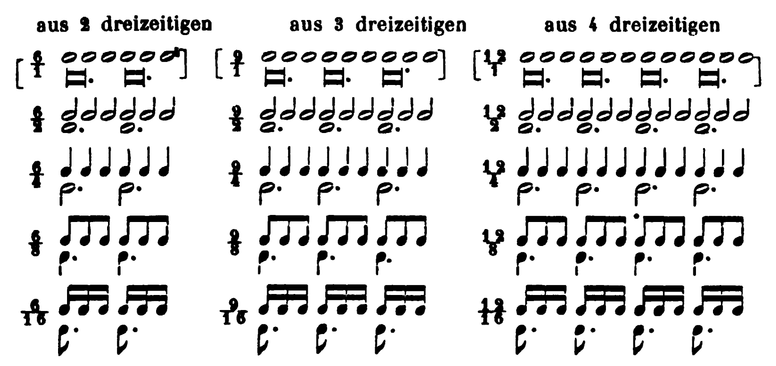
Nach Lussy giebt es 15 einfache und ebenso viele, zum Theil ungebräuchliche, zusammengesetzte Takte.

A. Einfache Takte.

zweizeitige	dreizeitige	vierzeitige
2/1 𝅝 𝅝	3/1 𝅝 𝅝 𝅝	4/1 𝅝 𝅝 𝅝 𝅝
2/2 𝅗𝅥 𝅗𝅥	3/2 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	4/2 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥
2/4 ♩ ♩	3/4 ♩ ♩ ♩	4/4 ♩ ♩ ♩ ♩
2/8 ♪ ♪	3/8 ♪ ♪ ♪	4/8 ♪ ♪ ♪ ♪
2/16 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯	3/16 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯	4/16 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯

B. Zusammengesetzte Takte.

aus 2 dreizeitigen aus 3 dreizeitigen aus 4 dreizeitigen



Die drei zusammengesetzten Takte der ersten Horizontal-Reihe sind nach Lussy verschwunden, wofür von ihm sonderbar genug als Grund angegeben wird: La musique moderne n'ayant pas signe pour représenter trois rondes comme unité de temps!

2 zeitige, 3 zeitige, 4 zeitige Takte sind Takte von 2, 3, 4 gleichen Takttheilen, also die 3 zeitigen sind die ungeraden, die 2- und 4 zeitigen sind die geraden. Von den 2, 3, 4 Takttheilen ist der erste Takttheil des Taktes stets der starke, auf den ein oder zwei schwache Takttheile folgen.

Die einfachen 3 zeitigen (die ungeraden), aber nur diese, nicht die 2- und 4 zeitigen (die geraden) werden bei sehr lebhafter Bewegung zu zusammengesetzten Takten kombinirt. Weshalb können nur die einfachen ungeraden, nicht die geraden eine solche Verbindung eingehen? Lussy begnügt sich damit, dass dies ein bereits feststehender Sprachgebrauch sei: »On appelle donc, dans le langage reçu, mesures composées . . .« Ich denke, es werden ausser mir noch andere sein, welchen dieser Sprachgebrauch neu ist. Immerhin dürften wir jenen entschieden alten Sprachgebrauch, nach welchem zwei $\frac{2}{4}$-Takte einen zusammengesetzten $\frac{4}{4}$-Takt bilden, nicht durch Stillschweigen als verkehrt zurückgewiesen haben; grade hier bedürfte es einer eingehenden Widerlegung der alten (auch von Lobe festgehaltenen) Klassifikation, wenn man eine neue an deren Stelle bringen will.

§ 67.

Lussy's Rhythmen.

Lussy fährt fort p. 41: wie aus Zeiten die Takte, so werden aus Takten die Rhythmen gebildet. Man habe in der Musik kein beson-

deres Zeichen für die Grenze der Rhythmen, die Legato-Zeichen dafür anzuwenden führe oft zu Undeutlichkeiten. Lussy selber bedient sich des Komma's (wo ich das für das Auge geeignetere Zeichen |, resp. || setze).

Rhythmus sei eine Notengruppe, welche einem Verse entspreche, also nahezu dasselbe, was bei den Alten Kolon heisst. Er sei das Modell, in welches der Vers gegossen werde, sei das Kleid des Verses. Wie es lange und kurze Verse gebe, so gebe es auch Rhythmen aus 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und mehr Takten. Sie zerfallen in regelmässige und unregelmässige Rhythmen. Der unregelmässige bestehe aus drei Takten oder aus der Kombination eines 3 taktigen Rhythmus mit einem 2- oder 4 taktigen, also ein Rhythmus aus 5, 6, 7, 9, 10 Takten u. s. w.

Was den solchen Abschnitten beigelegten Namen Rhythmus betrifft, so wird der Name Rhythmus für Kolon zwar auch bei den Alten gebraucht: Kolon ist bei ihnen ein zusammengesetzter Takt; und sowohl für einfache wie zusammengesetzte Takte gebraucht z. B. Aristides Quintilianus auch den Ausdruck Rhythmus. Also ein besonderes Vorrecht auf das Kolon der Alten hat der Terminus Rhythmus keineswegs, er hat nicht mehr und nicht minder Berechtigung dazu, als der einfache Versfuss; nach Lussy's Meinung dagegen hat der Begriff des Kolons ein so unbedingtes Vorrecht auf das Wort Rhythmus, dass er die Takte, die er nicht zugleich als Kola zu fassen vermag, auf's allerentschiedenste von dem Anspruche auf den Namen Rhythmus ausschliesst. Es wird dies verhängnisvoll für Lussy's Nomenklatur der musikalischen Haupt- und Neben-Accente.

§ 68.

Lussy's metrischer und rhythmischer Accent.

Den Accent des einzelnen Taktes (der zu Anfang desselben seine Stelle habe) nennt nämlich Lussy den metrischen Accent; der stärkste Accent, der Einem von den zu einem Kolon vereinten Takten zukommt und vor dem die Accente der übrigen Einzel-Takte bisweilen verschwinden, heisst nach ihm rhythmischer Accent.

Die Sache selber will uns richtig erscheinen und ist auch von uns so gelehrt worden, zuerst in unserer »Metrik der Grichen«[1]. Aber

---

1) Schon im 1. Bande: der griechischen Rhythmik, 1854. Was dort über den Hauptaccent des Kolons oder der rhythmischen Reihe gesagt war, das wurde in Abrede gestellt von E. F. Baumgart in seiner Abhandlung über die Betonung der rhythmischen Reihe bei den Griechen (Programm des katholischen Gymnasiums zu Breslau 1867). Meine Entgegnung in den »Elementen
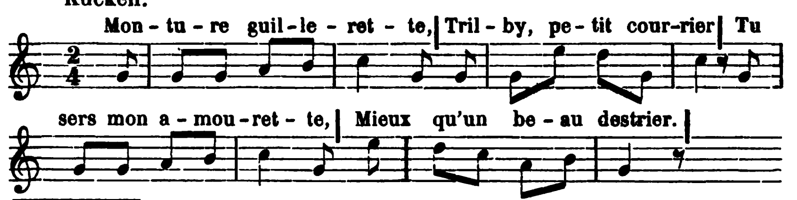
gegen die Nomenklatur metrischer und rhythmischer Accente müssen wir protestiren. Gerade in dem, was wir Metrum nennen, darf derjenige Accent, welchen Lussy den metrischen nennt, nicht vorherrschen; wenn es geschieht, so nennt man das Skandiren. Es ist die Art und Weise, wie Anfänger, die im Lesen des Metrums noch ungeübt sind, die Wörter des Metrums betonen, wie sie aber **nicht** mehr lesen, sobald sie einige Festigkeit erlangt haben. Wenn nun Lussy meint, diese skandirende Accentuation, dieses Vorherrschen der Betonung einzelner Takte müsse sich hörbar machen im Bolero und anderen Tänzen, so wollen wir dem nicht widersprechen, aber dass unter die so zu accentuirende Komposition auch die Fugen gerechnet werden [1]), das ist eine grosse Verkennung dieser Musikform, worüber wir später das Nöthige anzugeben haben.

§ 69.

Die von Lussy gegebenen Kolotomien.

Für jetzt dürften betreffs der Lussy'schen Auffassung einige Bemerkungen bezüglich der von ihm vorgebrachten Rhythmenbeispiele nicht überflüssig sein.
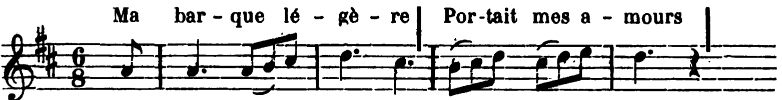

Kücken.
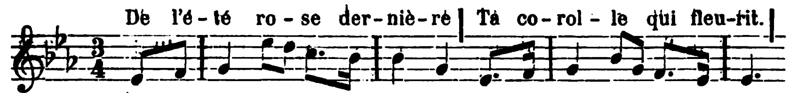


des musikalischen Rhythmus« § 63. Baumgart sagt: »Wir wissen in unserer musikalischen Theorie von einem Accent des Kolons (Reihen-Accente) gar nichts, lehren und lernen nichts davon. Feinhörer freilich mögen glauben, einen solchen Accent genau zu empfinden. **Wir** sind überzeugt, dass kein Praktiker etwas mehr, als den Taktaccent unterscheidet und zu Gehör bringt«. Wir freuen uns, dass jetzt auch der französische Musiker das Bemerklichmachen des rhythmischen Accentes, wie er ihn nennt, neben dem metrischen für ein unerlässliches Element der expression musicale erklärt und grade hierauf seine wesentlich für die Praxis bestimmte Schrift basirt.

1) p. 11. Bien que la mesure soit une chose capitale, l'accent metrique doit s'effacer devant l'accent rhythmique. — p. 38. Accentuez surtout énergiquement la première note de la mesure dans les danses, rondo, polonaises, Boléro, allegro, presto, dans les fugues et canons, car dans ces sortes de compositions c'est l'accent métrique qui doit dominer et se faire sentir. Moins dans les adagio, andante, largo. Hiernach scheint Lussy's Betonungsgesetz etwa folgendes zu sein: Bei langsamem Tempo kann der Accent des einzelnen Taktes vor dem Accente des Kolons verschwinden, bei rascherem Tempo nicht. Die Fuge wird dem rascheren Tempo zugewiesen!





Irländisches Lied.



Jeder Abschnitt, den Lussy hier scheidet und den er selber einen Rhythmus nennt, würde auch nach antiker Doktrin ein rhythmischer Abschnitt sein, nämlich ein Kolon. Die drei Melodien repräsentiren in passender Weise die drei Rhythmengeschlechter: die erste das daktylische, die zweite das trochäische, die dritte das ionische.

Die Melodie von Kücken enthält den Text:

Monture guillerette
Trilby, petit courrier

durch die metrischen Zeichen der Griechen ausgedrückt ergeben die melodisirten Textesworte das rhythmische Schema:

— ⊥́ — ⊥́ — ⏑⏑́ ⊥́ | — ⊥́ — ⊥́ — ⊥́ 𝄽

Das ist daktylischer Rhythmus, ein jedes Kolon eine daktylische Tetrapodie, das letzte eine katalektische, eine Tetrapodie mit schliessender Pause. Nach Aristoxenus ist jeder daktylische Versfuss ein vierzeitiger, das ganze tetrapodische Kolon ein 16 zeitiges. Kücken hat je 2 daktylische Versfüsse zu einem $\frac{2}{4}$-Takte vereint. Der $\frac{2}{4}$-Takt kann unter Umständen nach Aristoxenus ein einfacher sein, in unserem Falle ist er ein zusammengesetzter, eine Dipodie, ein dipodischer $\frac{2}{4}$-Takt.

Die Melodie von Grétry enthält den Text:

Ma barque légère
portait mes amours

der in der ihm gegebenen Melodie durch die metrischen Zeichen der Griechen folgendermassen ausgedrückt wird:

⏑ ⊥́ ⏑⏑́ ⏑ ⊥́ ⊥́ | ⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑́ ⏑ ⊥́ 𝄽.

Jeder Versfuss ist 3 zeitig, das tetrapodische Kolon 12 zeitig. Grétry hat je 2 trochäische Versfüsse zu einem 6 zeitigen dipodischen Takte, dem $\frac{6}{8}$-Takte vereint. Also auch hier zusammengesetzte dipodische Takte.

Das irische Volkslied:

De l'été rose dernière
ta corolle qui fleurit
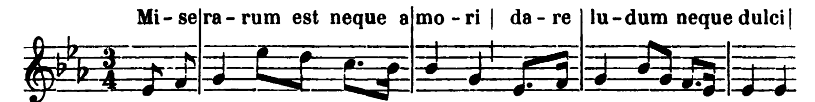
gehört dem ionischen Rhythmengeschlechte an. Jedes Kolon ist in seiner Melodisirung eine ionische Dipodie oder vielmehr um uns die korrekte Nomenklatur der Alten anzueignen, ein ionisches Dimetron:

⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – | ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́

denn auf dieses Schema kommt schliesslich das Schema der in Noten gesetzten Texteswort̲e hinaus; es ist jede erste Länge in jedem Kolon in gleich grosse kurze Noten aufgelöst,
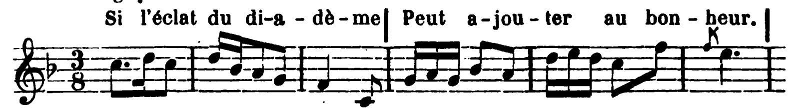
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ – | ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏑⏑ –́;

für die beiden Kürzen des antiken Grundschemas ist im Inlaute jedesmal die Notenform ♩. ♬ gewählt. Man kann die Ionici bei Horaz Carm. 3, 12 genau nach der Melodie der letzten Rose singen, wenn man diese akatalektisch verlängert:



Ein jeder einzelne ionische Versfuss ist durch einen $\frac{3}{4}$-Takt ausgedrückt. Hier in der letzten Rose also kommt auf einen Takt ein Versfuss, es kann der Takt nicht in mehrere Takte zerlegt werden, und ist also deshalb, wie Aristoxenus sagt, ein einfacher Takt.

Also von den drei Melodien, welche Lussy in Rhythmen d. h. in Kola theilt, sind die beiden ersten in zusammengesetzten dipodischen, die dritte in einfachen oder monopodischen Takten geschrieben.

Die folgende Melodie Lussy's:
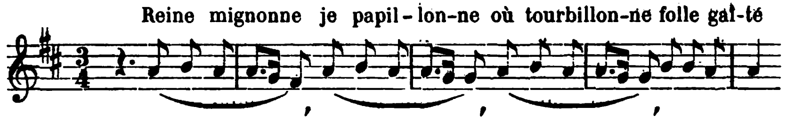


nennt derselbe einen unregelmässigen Rhythmus, weil er aus 3 Takten bestehe. Die beiden Kola sind tripodische, jeder der drei $\frac{3}{8}$-Takte ist ein einfacher, denn er lässt sich (das ist die Aristoxenische Definition des einfachen Taktes) in keine weiteren Takte zerlegen. Wir lassen es dahingestellt, ob diese einfachen ungeraden Takte trochäische oder ionische sind, erst weiterhin, im Abschnitte von dem ionischen Rhythmus können wir die Kriterien zur Unterscheidung des beiderseitigen Rhythmus angeben. Unregelmässige Rhythmen (nach Lussy) sind die tripodischen insofern, als sie die ungleich selteneren sind, denn gewöhnlich werden 4 oder 2 Versfüsse zu einem Kolon verbunden.
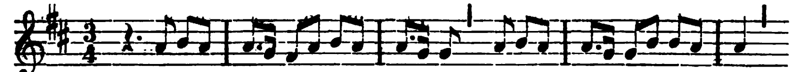
Im Allgemeinen ist, wie ich zu meiner Freude sagen darf, der Standpunkt oder vielmehr Ausgangspunkt Lussy's auch der meine. Er besteht darin, dass poetischer und musikalischer Rhythmus als Einheit gefasst, dass daher der Vers der Poesie als Grundlage angenommen wird, dass den Eigenthümlichkeiten des Verses, der männlichen und weiblichen Caesur, eine allgemeine Bedeutung, eine Bedeutung auch in der Instrumental-Musik vindicirt wird. Die Einheit des Rhythmus in den verschiedenen musischen Künsten ist das Princip der griechischen Rhythmik und von den griechischen Theoretikern aufs schönste entwickelt. Lussy seinerseits hat mit der griechischen Rhythmik und der Doktrin der griechischen Theoretiker nichts zu thun. So ist denn die von ihm für die rhythmischen Erscheinungen gebrauchte Terminologie zwar in herkömmlicher Weise wesentlich griechischen Ursprungs, aber die Bedeutung der griechischen Fremdwörter ist fast überall eine dem griechischen Gebrauche widersprechende. Das würde ein Mangel sein, den man verschmerzen könnte, denn warum sollten sich bestimmte Termini nicht Umdeutungen gefallen lassen können? Eine bezeichnende, durchsichtige Terminologie ist eine schöne Sache, aber immer nicht die Hauptsache. Wir können das zugeben. Nun ist es aber eigen, dass es nicht bloss Terminologien, sondern eben auch Hauptsachen sind, welche die Doktrin der modernen Rhythmik aus der griechischen gewinnen kann und die immer schmerzlich vermisst werden, wenn man sie nicht aus den Griechen herbeigezogen hat, weil man sie anderwärts her nie und nimmer bekommen wird. Lussy ist des guten Glaubens, seine Kenntnis der modernen Poetik reiche aus, um jedesmal zu wissen, was Vers sei, und hiernach wenigstens in der Vokalmusik diejenigen Abschnitte, welche er selber Rhythmen, der Grieche Kola nennt, zu bestimmen. Verse, sollte man denken, kann ja jedermann selber machen, das Versificiren ist keine esoterische Wissenschaft. Sollte man da in der modernen Poesie mit der Handhabe der Reime nicht immer im Stande sein zu sagen, wo ein musikalisches Kolon aufhört und ein anderes anfängt? Der Anfang des östreichischen Volksliedes, dessen Originaltext Lussy p. 39 in folgender Uebersetzung wiedergiebt:

Reine mignonne
je papillone
où tourbillone
folle gaîté.
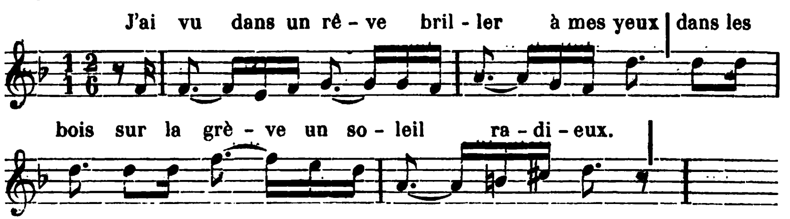
scheint den Reimen nach zu urtheilen vier Verse zu enthalten, und demgemäss vindicirt Lussy auch der Melodie vier Rhythmen:
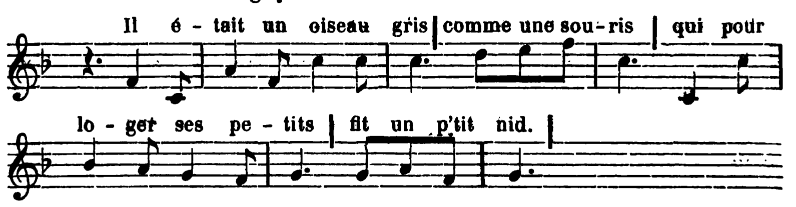


Wäre Lussy mit den Griechen bekannter, so würde es ihm nicht haben verborgen bleiben können, dass diese Reime nicht die Grenzen von Kola, sondern dass sie dasjenige sind, was die moderne Poetik Binnenreime nennt: dass sie die Grenzen von Versfüssen, nämlich von ionischen Versfüssen sind, deren je 2 ein Kolon ausmachen.



Ebenso wenig hätte er sich auch in dem Schumann'schen Liede durch die Binnenreime zur Abtheilung in vier statt in zwei Kola oder Rhythmen bestimmen lassen:



Der $\frac{12}{16}$-Takt ist hier ein triolischer von der Bedeutung einer daktylischen Dipodie. Er bezeichnet nicht dipodische Kola, welche zwar vorkommen, aber von kontinuirlicher Aufeinanderfolge so gut wie ausgeschlossen sind, und nur in Mischung mit anderen Kola gebraucht werden, wie in der von Lussy p. 40 ganz richtig in 4 Kola eingetheilten Melodie Monsigny's:



wo das metrische Schema der kleinen Strophe folgendes ist:

–́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́
◡́ ◡ ◡ –́
–́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́
◡́ ◡ ◡ –́

während folgende dipodische Kola, die dem Schumann'schen Liede nach Lussy zukommen würden, in der musikalischen Rhythmik nicht als einheitliche Strophe vorkommen können:

⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑
⏑ –́ ⏑⏑ –́
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́

Schumann hat hier ganz das rhythmische Gefühl der Alten. Wenn ihm Verse vorliegen, die ein moderner Dichter in diesem Schema geschrieben hat, so macht Schumann's Komposition daraus musikalische Kola, die genau der musischen Kunst der Griechen entsprechen: wir müssen auch hier eine schon öfter von uns ausgesprochene Bemerkung wiederholen, dass der moderne Musiker einen vollkommener ausgebildeten rhythmischen Kunstsinn hat als der moderne Dichter und dass er in diesem seinem rhythmischen Gefühle dem Dichter nachhilft.

§ 70 a.

Unentbehrlichkeit der Aristoxenischen Taktlehre auch für unsere moderne Musik.

Rhythmische Kola hat auch unsere moderne Poesie und Musik, nicht minder wie die antike, wie überhaupt die moderne Kunst dieselben Kunstnormen inne hält, welche die Alten befolgen: die Normen der ewigen Schönheit und Ordnung, welche dem Geiste aller wahren Kunst immanent sind. Aber wenn die moderne Musiktheorie aus den Werken ihrer Komponisten die Gesetze feststellen sollte, welche in Beziehung auf die rhythmische Beschaffenheit und Verbindung der Kola befolgt worden, so würde das nahezu unmöglich sein, wenigstens ist bisher diese Aufgabe noch von keinem der modernen Musiktheoretiker gelöst worden. Auch nicht von Lussy, der das Kolon bis zu 7, 8, 9, 10 Takten (!) enthalten lässt (vgl. S. 69). Die griechischen Theoretiker aus der Schule des Aristoteles waren in Sachen des Rhythmus schärfere Beobachter und eindringlichere Forscher. In dem Werke des Aristoxenus über die Rhythmik, so fragmentarisch es uns überkommen ist, ist die Scala der möglichen und praktisch verwendbaren Kola je nach den verschiedenen Taktarten aufs sorgfältigste bestimmt, und dies Werk bleibt auch für alle moderne Doktrin der Rhythmik eine bisher noch nicht ausgebeutete Fundgrube, deren Sätze auch auf unsere Musik und unsere Poetik passen. Sie passen nicht bloss auf die Klavier- und Orgel-Fugen Bach's, sondern auch auf jede andere Instrumental- und

Vokal-Musik der christlich-modernen Zeit. Die Klavier- und Orgel-Fugen Bach's sind bezüglich der Aristoxenischen Rhythmenlehre bloss deshalb an erster Stelle zu nennen, weil nirgends wo anders in der modernen Musik älterer und neuerer Zeit eine solche Mannigfaltigkeit der rhythmischen Formen sich findet als dort, so dass jene Fugen Bach's geradezu zu allen Rhythmen des Aristoxenus mit Ausnahme des päonischen Rhythmengeschlechtes Belege geben. Zu diesem rhythmischen Formenreichthume kommt ausser einer auf den Periodenbau bezüglichen Thatsache (vgl. § 152) besonders noch dies hinzu, dass keine andere moderne Musik so sehr an dem Grundsatze festhält, welcher als oberstes Gesetz der griechischen Kunst auch von Aristoxenus zum Fundamente der Taktlehre gemacht wird, dem Gesetze von der Untheilbarkeit des Chronos protos (vgl. § 42). Daher lässt keine andere moderne Musik die Aristoxenische Gliederung gleichsam so augenfällig erkennen als wie die Bach'schen Fugen. Ein auch oberflächlicher Blick in unsere rhythmische Fugen-Ausgabe überzeugt hiervon. So zeigt dort gleich die erste Fuge (Orgel-Fuge C moll 4, 9 Peters) unserer Ausgabe, dass die einzelnen Kola fast durchgängig 16 Sechzehntel enthalten. Nur die Kola 9, 30, 41, 44 haben je 8 Sechzehntel, die letzten fünf Kola 75—79 je 12 Sechzehntel. Das sind der gerade 16 zeitige, der gerade 8 zeitige, der ungerade 12 zeitige Takt des Aristoxenus, d. i. die daktylische Tetrapodie, Dipodie und Tripodie. Von den 79 Kola der Fuge ist nur in 11 Kola (gegen das Ende zu), nämlich in Kolon 67—75 die antike Norm von der Untheilbarkeit des Chronos protos überschritten, in allen übrigen unverletzlich festgehalten und daher jedesmal der Chronos protos durch ein 𝅘𝅥𝅯 ausgedrückt. Die zweite Fuge unserer Ausgabe (Wohltemp. Klav. 1, 9 E dur) in 27 tetrapodischen und 2 dipodischen Kola des daktylischen Rhythmus hält das antike Gesetz von der Untheilbarkeit des Chronos protos ohne irgend eine Ausnahme fest, daher in 27 Kola je 16 Sechzehntel, in 2 Kola (No. 3 und 9) je 8 Sechzehntel. In der dritten Fuge (Wohltemp. Klav. 1, 18 Gis moll) sind alle 40 Kola 16 zeitig, von 16 Sechzehntel oder 8 Achteln, nur das erste hat 2 Sechzehntel weniger, weil es ohne Anakrusis beginnt. Die genannten drei Fugen gehören dem daktylischen Rhythmus an. Ein Beispiel des selteneren trochäischen Rhythmus giebt die siebente Fuge unserer Ausgabe (Wohltemp. Klav. 2, 4 Cis moll). Sie besteht aus 59 Kola, von denen ein jedes entweder 18 oder 12 Sechzehntel enthält, nicht mehr, nicht weniger, denn dass die Schlussnote der ganzen Fuge kein 𝅘𝅥𝅯 ist, beruht auf der Schluss-Fermate. Die Kola

von 18 und 12 Sechzehntel sind nun genau diejenigen, welche nach Aristoxenischer Terminologie unter Anwendung derselben Zahlen die 18- und 12 zeitigen genannt werden, oder genauer zusammengesetzter 18 zeitiger ungerader und zusammengesetzter 12 zeitiger gerader Takt. Jener ist eine Hexapodie oder jambisches Trimetron, dieser eine jambische Tetrapodie oder Dimetron. Der einzelne Versfuss dieser Kola ist der 3 zeitige, der in unserer Bach'schen Fuge stets durch drei Sechzehntel ausgedrückt ist.
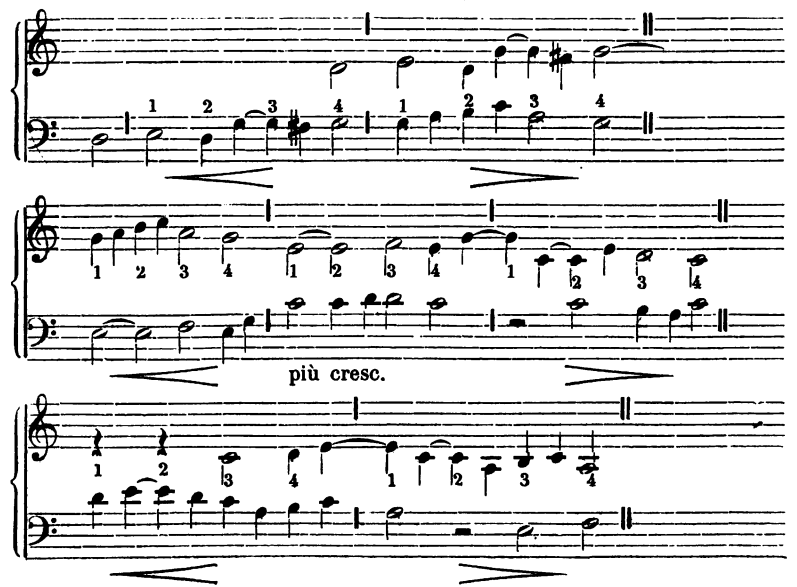
Sollte man nicht fast denken, dass Aristoxenus seine Taktlehre nach Bach's Fugen entworfen habe, auf die sie gerade so gut passt, wie auf die Werke der musischen Kunst der Griechen! Genau dieselben Zahlen ergeben sich aus der rhythmischen Gliederung der Bach'schen Musik, welche Aristoxenus als die rhythmischen Zahlen der musischen Kunst der Griechen verzeichnet hat. Geben wir zu, dass wir nicht darauf kommen würden, sie bei Bach zu suchen und zu finden, wenn uns nicht Aristoxenus darauf geführt hätte; geben wir aber auch dies zu, dass die Bach'sche Instrumental-Musik, insonderheit die Fuge viel, viel schöner klingt, wenn wir diese Zahlenverhältnisse, auf die Aristoxenus uns leitet, beim Vortrage in der Bach'schen Fuge zur Geltung, zu Gehör bringen, als wenn wir ihr einen um die rhythmische Gliederung unbekümmerten Vortrag geben. Diese auf Zahlen basirte rhythmische Gliederung können wir den Noten, die Bach geschrieben, nicht ohne weiteres ansehen, sie lässt sich nur auf dem Wege des Studiums ausfindig machen. Dass Bach selber sich ihrer bewuss gewesen, bezweifeln wir ebenso, wie dass z. B. Schiller seine metrischen Abschnitte im Liede von der Glocke mit Bewusstsein so gehalten hat und ebenso wie dass Goethe sich seiner rhetorischen Figuren des »Trostes in Thränen« beim Niederschreiben bewusst war.
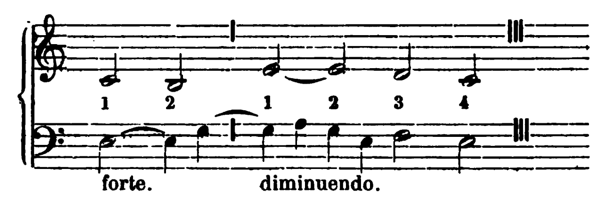
Und nicht bloss in der Bach'schen Musik bestehen die nach Zahlen gegliederten rhythmischen Abschnitte, sondern überhaupt in aller Musik, die nicht zu derjenigen gehört, welche man jetzt die »unendliche Musik« nennt. So in der Mozart'schen und in der Beethoven'schen. Richard Wagner will es zwar nicht Wort haben, dass die Arithmetik, die er bei Mozart anerkennt (aber keineswegs als Vorzug anerkennt), dass diese auch in der Beethoven'schen Musik vorhanden sei. Aber sie ist es dennoch, ist es in einem weit fühlbareren Grade bei Beethoven als bei Mozart, schon um deswillen, weil Beethoven in der Einhaltung männlicher Cäsuren viel sorgsamer als Mozart ist (vgl. § 131).

§ 70 b.

Hinblick auf den Rhythmus der Palestrina-Musik. Dufay's Kanon »Qui venit in nomine«.

Nach meiner Ueberzeugung wird ein eingehendes Studium ergeben, dass sie auch in der Palestrina-Musik nicht minder wie in der Musik Bach's vorhanden ist, und dass es sich als Irrthum herausstellen wird, wenn Richard Wagner der Palestrina-Musik den wirklichen Rhythmus abspricht. Sie wird, wenn man gelernt haben wird, sie in ihrer Rhythmik vorzutragen, nicht minder mit einer »unsäglichen Rührung uns ergreifen«, als bei der jetzt üblichen rhythmuslosen Vortragsweise, eine Wirkung, deren Ursache Richard Wagner mit Unrecht in ihrer Rhythmuslosigkeit finden will (»Beethoven« S. 21). Ueber die strenge rhythmische Gliederung der Palestrina-Musik bei der hier herrschenden Zerfahrenheit in der Gliederung des lateinischen Textes s. § 108 b. Gleich zu Anfang des bis zu Palestrina reichenden Zeitraumes polyphoner Musik zeigt sich strengste Regelung der Perioden und ihrer Glieder, der Protasis (Crescendosatz) und der Apodosis (Diminuendosatz), ganz in der Weise der in diesem Buche darzustellenden Periodologie. Wir erlauben uns hier, das Nachfolgende anticipirend, die rhythmische Gliederung des alten Kanon »Qui venit in nomine« von Guilelmus Dufay (1380) anzugeben, und ersuchen den Leser mit einem abweisenden Urtheile bis zur Lektüre der folgenden Abschnitte einzuhalten.





Das sind 4 Perioden, genau nach den später von Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven befolgten Grundsätzen des Periodisirens gearbeitet. Die erste Periode ist zweigliedrig (aus Tetrapodien), die zweite dreigliedrig mit 2 in einem gesteigerten Crescendo vorzutragenden Protasen, die dritte zweigliedrig, die vierte und letzte wiederum zweigliedrig, doch nicht wie die früheren aus 2 Tetrapodien, sondern aus einer Dipodie und einer Tetrapodie bestehend, daher die Protasis der Schlussperiode, eben weil sie Dipodie ist, mit einem zum forte sich erhebenden Crescendo.

Sagen wir es frank und frei heraus: Die in dieser Schrift dargelegten Grundgesetze der Rhythmik sind so alt wie die musische Kunst überhaupt, da sie von deren erstem Beginne im griechischen Alterthume durch das Mittelalter hindurch bis zum heutigen Tage dieselben sind.

---

6. Kapitel.

Ueber den Zusammenhang des Taktes mit Tempo und Ausdruck.

§ 71.

Aristoxenus über die unendliche Verschiedenheit der Chronos-protos-Dauer.

»Da das Tempo des Rhythmus — so sagt Aristoxenus — ein verschiedenes ist, so ist auch die Zeitdauer des Chronos protos eine wechselnde und unbestimmte, bald länger, bald kürzer, je nach dem Tempo. Dieselbe Unbestimmtheit in der Zeitdauer haben auch alle auf dem Chronos protos basirenden rhythmischen Grössenbestimmungen, die 2 zeitige, 3 zeitige, 4 zeitige Dauer und alle übrigen rhythmischen Zeiten, denn da die Einheit unbegrenzt ist, müssen es auch die Multipla der Einheit sein.«

Wenn nun, wie wir oben dargestellt haben, in der modernen Musik der Grössenwerth des Chronos protos bald durch 𝅘𝅥𝅯, bald durch 𝅘𝅥𝅮, bald durch 𝅘𝅥, bald auch durch 𝅘𝅥𝅰 ausgedrückt wird, so kann es scheinen, als ob man mit diesen verschiedenen dem Chronos

protos beizulegenden Werthen wenigstens eine allgemeine, dem jedesmaligen Tempo entsprechende Werth-Angabe machen wollte, eine Angabe, die freilich das jedesmalige Tempo nicht genau und ausreichend bezeichnet, denn dieses ist ja, wie Aristoxenus richtig sagt, einer unendlichen Mannigfaltigkeit fähig und wird sich eben bei dieser Unendlichkeit durch Wahl der Notenwerthe 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅮, ♩, nur sehr unzureichend angeben lassen. Aber es könnte doch immerhin so viel durch unsere Notenschrift über das Tempo angegeben sein, dass wenn ein vierzeitiger Versfuss durch 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 (der Chronos protos durch 𝅘𝅥𝅯) ausgedrückt ist, dass dann das Tempo ein schnelleres sei, als wenn derselbe Versfuss durch 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 (der Chronos protos durch 𝅘𝅥𝅮) bezeichnet ist u. s. w.

Es wäre sehr zweckmässig, wenn es in unserer Musik so wäre, wenn kurz zu sagen, das raschere oder langsamere Tempo aus der Taktbezeichnung zu erkennen wäre. Dass dies aber nicht so ist, geht aus den in den »Elementen des musikalischen Rhythmus« S. 91 ff. aus Mozart gegebenen Beispielen mit Entschiedenheit hervor; man muss sich wirklich wundern, dass manche Musiker sich von dem Glauben nicht frei machen können, dass das 𝅘𝅥𝅮 oder das ♩ sogar einen bestimmten absoluten Normalwerth habe, indem sie sagen: »Ich nehme in einem Allegro das ♩ so ...«, durch eine Handbewegung die Zeitdauer ausdrückend. Als ob nicht auch unter den Allegrosätzen eine grosse Verschiedenheit des Tempo stattfände!

§ 72.

In den Bach'schen Fugen steht die Taktschreibung mit dem Tempo in unleugbarem Zusammenhang. Die Stimmenzahl als Kriterium für das langsamere oder raschere Tempo. Scala des Tempos für die tetrapodisch-daktylischen Fugen der Wohlt. Klav. nach Czerny.

Aber für die Bach'schen Instrumentalfugen stellt sich das Verhältnis der Taktbezeichnung zum Tempo etwas anders als bei Mozart heraus. Mozart bezeichnet das Tempo durch Andante, Allegro molto, Allegro assai u. s. w. Dergleichen Ueberschriften finden sich in den Bach'schen Instrumentalfugen nicht. Bach verschmäht es uns über das Tempo durch Zuschriften aufzuklären. Höchstens giebt er seine Intention hinsichtlich des Tempos durch die Zahl der sich an einer Fuge betheiligenden Stimmen zu erkennen. Je grösser nämlich die Stimmenzahl, um so gemässigter das Tempo. Es scheint gewissermassen schon in der Natur der Sache zu liegen: Je geringer die Zahl der Stimmen,

um so leichter können sie sich einer grösseren Geschwindigkeit fügen, die zwei- und dreistimmigen Fugen können auf grössere Geschwindigkeit des Vortrages Ansprüche machen, als die vier-, fünf- und mehrstimmigen.

Die Herausgeber haben den Fugen des Wohltemp. Klav. eine Tempobezeichnung oder auch, wie die Czerny'sche Ausgabe, die genaue absolute Zeitbestimmung nach dem Metronom hinzugefügt. Ohne dass wir das Czerny'sche Tempo in Metronom-Zahlen für massgebend halten (wir halten es im Allgemeinen bei den mit rascherem Tempo angesetzten für zu schnell und möchten einen langsameren Vortrag wünschen), wird es doch sehr lehrreich sein, wenn wir hier eine Uebersicht der von Czerny vorgeschlagenen Tempobestimmungen wenigstens für die Fugen einer bestimmten Rhythmenklasse, die Fugen des tetrapodisch-daktylischen Rhythmengeschlechtes nach Czerny geben. Von den hier folgenden Taktbezeichnungen bedeutet C und C|Ↄ den tetrapodischen, $\frac{2}{4}$ und ₵ den dipodischen Takt, die daneben stehende Metronom-Zahl bezeichnet das Tempo für den einzelnen Versfuss, der im C- und $\frac{2}{4}$-Takte durch ♩, im C|Ↄ- und ₵-Takte durch 𝅗𝅥 ausgedrückt ist; die Anzahl der Stimmen, die, wie wir sagten, mit dem Tempo in Zusammenhange steht, ist in einer römischen Zahl hinzugefügt.

1,18	Gis moll	C	Andante espressivo	♩ = 54	IV.
1,24	H moll	C	Largo	♩ = 56	IV.
1,4	Cis moll	₵	Moderato e maestoso	𝅗𝅥 = 56	V.
2,8	Dis moll	C	Andante serioso	♩ = 56	IV.
2,13	Fis dur	₵	Allegro moderato	𝅗𝅥 = 58	IV.
1,1	C dur	C	Moderato e maestoso	♩ = 58	IV.
2,9	E dur	C|Ↄ	Adagio alla breve	𝅗𝅥 = 60	IV.
1,22	B moll	₵	Lento	𝅗𝅥 = 60	V.
2,23	H dur	₵	Andante maestoso	𝅗𝅥 = 60	IV.
1,17	As dur	C	Andante	♩ = 60	IV.
1,12	F moll	C	Andante serioso	♩ = 63	IV.
1,23	H dur	C	Andante	♩ = 63	IV.
2,7	Es dur	₵	Allegro maestoso	𝅗𝅥 = 66	IV.
2,20	A moll	C	Andante maestoso energico	♩ = 66	III.
2,2	C moll	C	Moderato quasi andante	♩ = 69	IV.
2,17	As dur	C	Lento	♩ = 69	IV.
1,20	A moll	C	Andante maestoso con moto	♩ = 72	IV.
1,5	D dur	C	Allegro moderato	♩ = 76	IV.

1,8	Es moll	C	Andante con moto	♩ = 76	III.
2,3	Cis dur	C	Molto moderato e maestoso	♩ = 76	III.
2,5	D dur	C	Andante con moto	♩ = 80	III.
1,16	G moll	C	Andante con moto	♩ = 80	III.
1,2	C moll	C	Allegro moderato	♩ = 80	III.
2,10	E moll	¢	Allegro vivace	𝅗𝅥 = 80	III.
2,6	D moll	C	Vivace	♩ = 80	III.
1,13	Fis dur	C	Allegro piacevolo	♩ = 88	III.
2,12	F moll	2/4	Allegretto moderato	♩ = 88	III.
2,19	A dur	C	Allegro moderato	♩ = 96	III.
1,3	Cis dur	C	Allegro	♩ = 104	III.
1,9	E dur	C	Allegro vivace	♩ = 108	III.
2,14	Fis moll	C	Allegro moderato spiritoso	♩ = 108	III.
1,7	Es dur	C	Allegro	♩ = 112	III.
2,1	C dur	2/4	Allegro moderato	♩ = 120	III.

Der oben von uns ausgesprochene Satz, dass bei Bach die grössere und geringere Stimmenzahl einerseits und die grössere und geringere Langsamkeit des Tempo andererseits entspricht, mit diesem Satze stimmen auch die von Czerny angesetzten Metronomzahlen, also auch Czerny hat den Satz erkannt. Nur bei der dreistimmigen Fuge 2,20 A moll ist die Bewegung wahrscheinlich eine raschere als die eines Andante maestoso, und bei den vierstimmigen 2,5 D dur und 1,16 G moll langsamer als bei den in Czerny's Tempo-Scala unmittelbar vorausgehenden 1,8 Es moll und 2,3 Cis dur.

§ 73.

Verhältnis derselben zur Stimmenzahl.

Nun bestätigt die Czerny'sche Tempo-Scala, wir mögen sie so misstrauisch betrachten wie wir wollen, jedenfalls auch noch den Satz, dass wenn der einzelne Versfuss durch 𝅗𝅥 ausgedrückt ist (in den beiden Arten des alla-breve-Taktes), dass dann im Allgemeinen das Tempo ein langsameres ist, als wenn der Versfuss durch ♩ ausgedrückt ist (in den C- und den 2/4-Takten). Die Fugen mit dem Versfusse 𝅗𝅥 sind fast sämmtlich vier- und fünfstimmig, denn es giebt nur eine einzige Ausnahme, nur eine einzige dreistimmige Fuge, die denselben Versfuss 𝅗𝅥 hat, und deren Tempo wohl das von Czerny angegebene sein wird. So scheint denn für die Fugen des Wohltemp. Klav. der Satz zu bestehen, dass langsames Tempo mit grösserer Stimmen-Anzahl

und mit Bezeichnung durch längere Noten Hand in Hand geht. Doch ist die Beziehung zwischen Notenlänge und Tempo keine durchgehende, sie hat nur im Ganzen und Grossen Gültigkeit. Denn es ist wohl richtig, dass nach Czerny 2,8 Dis moll zu den langsamsten Fugen gehört, und doch ist in ihr der daktylische Versfuss nicht mit 𝅗𝅥, sondern mit ♩ notirt.

§ 74.

Rousseau's Ansicht über Zusammenhang der Taktschreibung mit Tempo und Ausdruck. Die Mode.

Also auch für die Bach'schen Fugen gilt es nicht unbedingt, dass rascheres Tempo und kürzere Notirung, langsameres Tempo und längere Notirung einander entsprechen. Auch ich kann nicht umhin, bezüglich des verschiedenen Ansatzes des Chronos protos bald als ♪, bald als ♩, bald als 𝅘𝅥𝅯, bald gar als 𝅘𝅥𝅰 mich zu der Aussage Rousseau's zu bekennen: »Si tous ces signes sont institués pour marquer autant de différentes sortes des mésures, il y en a beaucoup trop; et s'ils le sont pour exprimer les divers degrés de mouvement, il n'y en a pas assez, puisque indépendamment de l'espèce de mésure et de la division des temps on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air pour déterminer le temps«: (Diction. de Musique unter Mésure.) Bei dem schnellsten Scherzo wird der Chronos protos durch ♩, in einem Adagio durch 𝅘𝅥𝅯 oder gar durch 𝅘𝅥𝅰 ausgedrückt! So ist es Schreibstil geworden, die natürlichen Beziehungen von ♩ und 𝅘𝅥𝅯 oder 𝅘𝅥𝅰 zum Tempo geradezu umzukehren. Wie diese Schreibstile sich gebildet haben, ist vielleicht historisch zu erklären, und würde in einer Geschichte der musikalischen Formen immerhin ein nicht zu übergehender Punkt sein. Nachdem einmal bei Beethoven für verschiedene musikalische Formen, ich sage nicht bestimmte Rhythmopöien, sondern bestimmte Takt-Schreibarten vorliegen, wird keiner davon abweichen, wird keiner die trochäische Tetrapodie des Scherzos etwa im $\frac{12}{8}$- oder $\frac{6}{8}$-Takte schreiben wollen, deren sich Bach wie Händel für den nämlichen Rhythmus in der Gigue zu bedienen pflegt, sondern wird an den monopodischen $\frac{3}{4}$-Takten festhalten. Die Mannigfaltigkeit, welche der modernen Musik zusteht, ein und denselben Rhythmus durch Takte verschiedener Form zu schreiben, ist ein Luxus, von dem die Griechen nichts wussten, der aber nothwendig dazu führen musste, dass man mit den identischen Taktschreibungen

je nach ihrer verschiedenen Form bestimmte Begriffe vom Charakter der auf diese Art zu schreibenden Musik verband. Fr. Bodenstedt zeigte mir einmal die persischen Manuskripte des Mirza Schafi. Bei den heutigen Persern, wo jeder Poet auch Meister der Kalligraphie sein muss, wenn er als Poet etwas gelten will, hat derselbe seine Gedichte je nach dem Genre in einem dreifach verschiedenen Ductus zu schreiben: in der »Schrift der Andacht«, welche durch gravitätische Buchstaben in die Augen fällt, die religiösen Lieder; — in der zierlichen »Schrift der Liebe« die erotischen Poesien; — in der »Schrift der Weisheit« die Spruchpoesie. Schon an dem Aussehen der Buchstaben soll Ton und Inhalt der Poesie erkannt werden. Mit der Poesie des Abendlandes ist es zwar nicht bis dahin gekommen, aber die abendländische Musik steht bezüglich der Taktschreibung nahezu auf dem Standpunkte des Dichter-Kalligraphen Mirza-Schafi, insofern derselbe Rhythmus in dem einen Musikgenre durch diese, in einem anderen durch jene Taktschreibung ausgedrückt wird. Bach's Musik ist noch nicht bis zu diesem Standpunkte bestimmter ethischer Verschiedenheiten, z. B. des C-Taktes und des alla-breve-Taktes, vorgeschritten, hier handelt es sich höchstens um Tempo-Unterschiede, aber zu Sulzer's Zeit ist man schon so weit, dass dieser in seiner Allgemeinen Theorie der schönen Künste unter »Takt« versichern kann: »Woher könnten doch wohl Tonkünstler von Erfahrung bei Anhörung eines Stückes sei es der geraden, sei es der ungeraden Taktart ohne die Noten eingesehen zu haben jederzeit genau wissen, in welchem Takte es gesetzt worden, wenn nicht jeder Takt etwas ihm Eigenthümliches hätte?«

§ 75.

Sulzer's Ansicht darüber.

Wir theilen in dem Folgenden die ganze Stelle Sulzer's über die Beziehung der Art und Weise den Takt zu schreiben zu dem auf den Charakter des Musikstückes gegründeten Vortrag mit (»Allgem. Theorie der schönen Künste« 2. Aufl. 1794, IV S. 493).

Um alle Takte jeder Art zu haben, sagt er, wäre für die gerade Taktart ein Takt von zwei und ein anderer von vier Zeiten, für die ungerade Taktart ein Takt von drei Zeiten ausreichend, also nicht mehr als drei Takte [1]). Eine deutliche und genaue Bezeichnung des Tempos zu Anfang des Stückes würde die Raschheit oder Langsamkeit bestim-

1) Die Rechnung ist falsch genug!

men, in der es vorgetragen werden sollte. Mehr, könnte man denken, würde rücksichtlich des Taktes und Tempos nicht erfordert. Aber abgesehen davon, dass die Bewegung unendlicher Grade von »geschwind« und »langsam« fähig ist, die unmöglich durch Worte oder andere Zeichen anzugeben wären, so würden eben so viele Zeichen oder Worte erforderlich sein, die den Vortrag des Stückes angeben, ob es nämlich schwer und stark, oder leichter und mezzo forte, oder ganz leicht und gleichsam spielend vorgetragen werden soll. Es ist ein himmelweiter Unterschied, ob ein Stück, abgesehen vom Zeitmasse, auf der Violine mit der ganzen Schwere des Bogens, oder leicht und nur mit der Spitze desselben vorgetragen wird. Hier ist von keinem künstlichen, sondern von dem in dem Charakter jedes Stückes selbst begründeten Vortrage die Rede, ohne den die Musik ein steifes und langweiliges Einerlei sein würde und der daher erkannt werden muss, wenn er getroffen werden soll. Nun ist es jedem erfahrenen Musiker zur Gewohnheit geworden, lange Noten, wie 𝅗𝅥 und ♩, schwer und stark, und kurze Noten, wie ♪ und 𝅘𝅥𝅯, leicht und nicht so stark anzugeben. Er wird daher ein Stück, wo er höchstens nur weniger Achtel als der geschwindesten Noten ansichtig wird, schwer, ein anderes, wo Viertel die längsten Noten sind, leichter und nach Massgabe der in dem Stücke herrschenden ganz langen oder ganz kurzen Noten ganz schwer oder ganz leicht vortragen. Desgleichen hat er sich durch die Erfahrung ein gewisses Zeitmass von der gewöhnlichen Länge oder Kürze der Notengattungen erworben. Er wird daher einem Stücke, welches gar keine Angabe des Tempo hat, oder, was einerlei ist, mit tempo giusto bezeichnet ist, je nachdem es aus längeren oder kürzeren Notengattungen besteht, eine langsamere oder geschwindere, aber richtige Bewegung und zugleich die rechte Schwere oder Leichtigkeit im Vortrage geben und wissen, wie viel er der natürlichen Länge oder Kürze der Noten zuzugeben oder abzunehmen habe, wenn das Stück mit Adagio und Allegro bezeichnet ist.

Hierdurch wird die verschiedene Schreibart der geraden und ungeraden Taktart durch verschiedene Takte von längeren oder kürzeren Noten der Hauptzeiten begreiflich. Denn dadurch erhält jeder Takt seine ihm eigene Bewegung, sein ihm eigenes Gewicht im Vortrage, folglich auch seinen eigenen Charakter.

Soll nun ein Stück einen leichten Vortrag, zugleich aber eine langsame Bewegung haben, so wird der Tonsetzer einen Takt von kurzen Zeiten wählen und sich, je nachdem die Langsamkeit das natür-

liche Tempo des Taktes mehr oder weniger übertreffen soll, der Worte Adagio, Largo, Andante bedienen.

Soll umgekehrt ein Stück schwer vorgetragen werden und ein geschwindes Tempo haben, so wird er einen nach der Beschaffenheit des Vortrages schweren Takt wählen und ihn mit Vivace, Allegro oder Presto bezeichnen.

Uebersieht ein erfahrener Spieler nun die Notengattung eines solchen Stückes, so ist er im Stande, den Vortrag und das Tempo genau mit den Gedanken des Komponisten übereinstimmend zu treffen, wenigstens so genau, als es durch keine anderen Zeichen, durch keine anderen Worte, und wenn sie noch so deutlich wären, angedeutet werden könnte.

Die wenigsten Komponisten wissen den Grund anzugeben, weshalb sie diesen und nicht jenen geraden oder ungeraden Takt zu einem Stücke wählen, obwohl sie fühlen, dass der von ihnen gewählte der einzig richtige ist. Musiker von Erfahrung können beim Anhören einer Komposition genau angeben, in welchem Takte der geraden oder der ungeraden Taktart der Komponist es geschrieben hat.

§ 76.

Sulzer's Lehre mit der Aristoxenischen Taktlehre vermittelt.

So weit diese Stelle Sulzer's, deren Inhalt wir mit der Rhythmik des Aristoxenus so vermitteln können, dass wir sagen:

Soll dem Charakter des Musikstückes entsprechend der Vortrag ein gewichtvollerer sein, so drückt der Komponist den Chronos protos durch ♪, soll derselbe ein leichterer sein, durch 𝅘𝅥𝅯 aus.

Im ersteren Falle ist der 4 zeitige Proceleusmaticus durch ♪♪♪♪, der 3 zeitige Tribrachys durch ♪♪♪, der 6 zeitige Ionicus durch ♪♪♪♪♪♪; im zweiten Falle der Proceleusmaticus durch 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, der Tribrachys durch 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, der Ionicus durch 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 zu bezeichnen. Wir wollen die erstere die Achtel-Schreibart, die zweite die Sechzehntel-Schreibart nennen.

Selbstverständlich sind die Ausdrücke »gewichtvoller« und »leichter« immer cum grano salis zu nehmen, sonst würde sich als Konsequenz ergeben, dass z. B. im Figaro der Ausdruck ein »gewichtvollerer« als im Don Juan und in der Zauberflöte sein soll. Denn im Don Juan kommt die Sechzehntel-Schreibart (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 für den Dactylus) in folgenden Nummern vor: No. 8. Duett, Andante »Reich mir die Hand«,

während im trochäischen Allegro-Schluss »So dein zu sein auf ewig« die Achtel-Schreibart gewählt ist; No. 14 Aria Andante grazioso »Schmäle, tobe, lieber Junge«; No. 15 Finale Tanz-Allegretto F dur »Mich weidlich zu erfreuen, misch ich mich in die Reihen«, ebendaselbst Maestoso C dur »Nur näher, immer näher«; No. 26 Recitativ und Arie Allegro 𝄴 und Larghetto $\frac{2}{4}$ (Brief-Arie).

Dagegen kommt in der Zauberflöte die Sechzehntel-Schreibart (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 für den daktylischen Versfuss) in folgenden Arien vor: No. 2 Allegretto »Der Vogelfänger bin ich ja« — No. 3 Larghetto »Dies Bildnis ist bezaubernd schön« — No. 14 Allegro »Alles fühlt der Liebe Freuden« — No. 16 Larghetto »In diesen heil'gen Hallen« — No. 21 Andante »Ein Mädchen oder Weibchen«. — Ausserdem auch in der Fuge der Ouvertüre, denn der 𝄴-Takt ist hier der in den Fugen Bach's und Händel's so häufige tetrapodische, nicht, wie sonst bei Mozart fast überall, der dipodische — den man leider bis jetzt bei jeder Aufführung dieser Ouvertüre statt des tetrapodischen 𝄴-Taktes nicht zum Vortheile der Musik zu hören bekommt.

Alle übrigen Nummern des Don Juan und der Zauberflöte sind in der Achtel-Schreibart (Chronos protos = ♪) notirt. In dem Figaro giebt es von der Sechzehntel-Schreibart, die den Chronos protos = 𝅘𝅥𝅯 setzt, nicht ein einziges Beispiel.

Ferner würde die Konsequenz jener Sulzer'schen Auffassung ergeben, dass bei Bach der Vortrag leichter, weniger gewichtvoll sein müsse als in dem Figaro, im Don Juan und der Zauberflöte. Denn bei Bach ist die zweite Notirungsart ausserordentlich häufig. In der Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis« kommt sie vor in No. 2 Chor »Ich hatte viel Bekümmernis« (𝄴) — No. 5 Arie »Bäche von gesalznen Zähren« (𝄴) — No. 8 Duett »Komm mein Jesu und erquicke« (𝄴) — No. 10 Arie »Erfreue dich, Seele« (ionischer $\frac{3}{8}$-Takt). Durchaus waltet sie vor in Bach's Instrumental-Fugen. Also die Bach'schen Klavier- und Orgelfugen durchweg in einem leichteren, weniger gewichtvollen Vortrage als der Figaro!

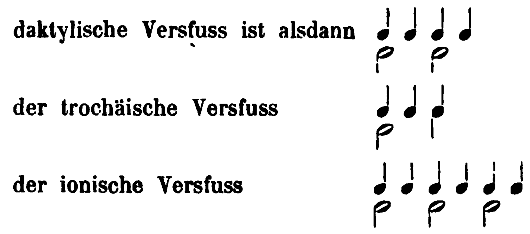
Bei Beethoven verhält sich die Sache folgendermassen. In den Klavier-Sonaten, die hier auch alle übrige Instrumental-Musik der Sonatenform repräsentiren, kommt 𝅘𝅥𝅯 für den Chronos niemals in dem Anfangs-Allegro vor, sondern ist auf den Adagio-Theil und das Allegro finale beschränkt und auch in diesen beiden Theilen für keinen anderen Rhythmus als den daktylischen gebräuchlich. Wir werden dies des näheren im speciellen Theile ausführen.

§ 77.

Chronos protos als 𝅘𝅥𝅰 und als 𝅘𝅥.

Nun kommt es auch vor, dass der Chronos protos noch kürzer als 𝅘𝅥𝅯, oder noch länger als 𝅘𝅥𝅮 angesetzt ist, nämlich als 𝅘𝅥𝅰 oder 𝅘𝅥. Das erstere (die Zweiunddreissigstel-Schreibart) kommt vor in Beethoven's Klaviersonate No. 3 C dur, im E dur-Adagio. Beethoven hat den Takt desselben als $\frac{2}{4}$ bezeichnet, ungenau statt $\frac{4}{8}$; er ist ein tetrapodischer Takt, jedes 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 hat die Geltung eines daktylischen Versfusses.

Dass der Chronos protos als 𝅘𝅥 angesetzt wird (Viertel-Schreibart), ist älter als Bach. Bach liebt das besonders in der Vokal-Musik zu thun, für alle Rhythmengeschlechter. Der



Der zweite, besonders aber der dritte kommt auch in der Bachschen Instrumentalmusik als monopodischer Takt ($\frac{3}{4}$- und $\frac{3}{2}$-Takt) vor. Der erstere ist bei Bach der Vokal-Musik eigen, entweder als monopodischer C-Takt oder als dipodischer grosser alla-breve-Takt. Der dipodische alla-breve-Takt nach dem Vorgange der Palestrina-Musik in der H moll-Messe No. 3 Kyrie eleison, No. 6 Gratias agimus, No. 12 Credo in unum deum, No. 24 Dona nobis pacem. Der monopodische C-Takt, wo 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 die Bedeutung des Proceleusmaticus hat, ist häufig genug in den Bach'schen Oratorien und Kantaten, auch in der Gluck'schen und Mozart'schen Oper, besonders im Figaro. In der Beethoven'schen Instrumentalmusik spielt er eine nicht geringe Rolle; in dem daktylischen Anfangs-Allegro der Sonate, aus welchem der daktylische Versfuss 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 ausgeschlossen ist, hat der monopodische C-Takt 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 einen fast koordinirten Gebrauch mit dem dipodischen ¢-Takte 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮, ist aber immerhin seltener als dieser.

Zu einer typischen Bedeutung ist die Verwendung des Chronos protos 𝅘𝅥 durch Beethoven (nach Haydn's Vorgange) für den trochäischen Rhythmus in den Scherzo's gelangt, wo monopodische $\frac{3}{4}$-Takte geschrieben werden (je vier $\frac{3}{4}$-Takte bilden ein tetrapodisches Kolon).

Für den daktylischen Rhythmus kommt die Schreibung ♩ ♩ ♩ ♩ für den Versfuss d. i. der monopodische C-Takt besonders da vor, sowohl in der Vokal- wie in der Instrumental-Musik, wo die Zerfällung der Noten in kleinere Zeittheile sehr häufig ist. Wenn hierbei eine kleinere Note für den Chronos protos angesetzt würde als ♩, dann würde durch die kleinen Noten, welche für die Zerfällung nöthig würden, leicht eine geringere Uebersichtlichkeit entstehen — man versuche z. B. das Anfangs-Allegro der Beethoven'schen Sonate No. 2 A dur so zu schreiben, dass man den daktylischen Versfuss durch ♫♫, oder gar durch ♬♬ ausdrückt. Aber die Schreibung ♩ ♩ ♩ für den trochäischen Versfuss in den Scherzo's hat jedenfalls nicht in der Rücksicht auf diese Notentheilung ihren Grund, denn in den Scherzo's geht die Zerfällung des Versfusses selten über die Halbirung des Chronos protos hinaus, und es würde daher auch keine Undeutlichkeit und Unübersichtlichkeit verursachen, wenn man dort den trochäischen Takt ♪♪♪ oder gar ♬♪ schreiben würde, denn auch mit halbirten Chronoi protoi würden diese Versfüsse leicht zu übersehen sein, ♬♬♬ und selbst ♬♬♬.

In der That, Beethoven's Schreibung des Scherzo ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | erscheint nicht motivirt, man müsste denn annehmen, dass, wie Sulzer in der vorher angeführten Stelle sagt, gerade in dem Scherzo der Vortrag ein vorzugsweise gewichtiger und schwerer, mit der ganzen Schwere des Bogens auszuführender sein soll. Ist dies so, dann müssen auch die Walzer in derselben Weise vorgetragen werden, denn die Walzer werden auf die nämliche Weise wie die Scherzo's (mit monopodischen ♩ ♩ ♩-Takten) notirt, und doch soll die Walzer-Musik ihrem Charakter nach offenbar einen mehr leichten, weichen und sentimentalen, als schweren Vortrag haben.

Mir scheint es, als ob der Schreibung des trochäischen Taktes im Scherzo und im Walzer eine durch Haydn veranlasste Verwechslung des trochäischen und ionischen Rhythmus zu Grunde läge. Der ionische Versfuss hat allerdings in ♩ ♩ ♩ seinen natürlichen Ausdruck und kommt in dieser Weise auch bei Bach vor (im Menuett, in der Sarabande, Polonaise und Courante). Nun schreibt Haydn auch Menuette, welche nicht ionisch, sondern trochäisch sind, behält aber auch für sie die ionische Schreibung ♩ ♩ ♩ bei. Von hier aus ist dieselbe Schreibung in das Scherzo und den Walzer übergegangen und mit einer merkwürdigen Zähigkeit konstant geworden.

§ 78.

Weitere Prüfung der Sulzer'schen Lehre.

Eine zweite Thatsache, die gegen die von Sulzer vorgebrachte Regel misstrauisch machen könnte, dass die Schreibung entweder in längeren oder in kürzeren Noten auf dem Unterschiede des gewichtvollen und des leichteren Vortrages beruhe, besteht in dem mehr und mehr überhand nehmenden Zurücktreten des durch ♬♬ ausgedrückten daktylischen Versfusses. Bach wendet denselben (sowohl im tetrapodischen C-Takte, wie auch im dipodischen 2/♩-Takte) ungleich häufiger an als die Form ♫♫, welche er im dipodischen ¢-Takte, noch viel seltener im tetrapodischen C|◠ Takte gebraucht. Unter den im tetrapodischen Takte geschriebenen daktylischen Fugen des Wohlt. Klav. wollen wir gern annehmen, dass z. B. 1,13 Fis dur, 1,3 Cis dur; 1,7 Es dur und 1,17 As dur zu den Fugen gehören, welche einen »leichteren« Vortrag erfordern, leichter als 2,9 E dur, welche im tetrapodischen alla-breve-Takte C|◠ geschrieben ist. Aber von den Fugen des Wohlt. Klav. sind gerade 24 im tetrapodisch-daktylischen C-Takte, nur eben jene einzige im tetrapodisch-daktylischen C|◠-Takte geschrieben (vgl. die Uebersicht § 72). Soll man wirklich annehmen, dass alle jene 24 Fugen gleich 1,13 Fis dur und 1,17 As dur einen »leichteren« Vortrag erfordern? auch 1,1 C dur; 1,24 H moll; 2,8 Dis moll; 1,18 Gis moll; 2,17 As dur; 1,16 G moll? und von den Orgelfugen 4,9 C moll; 3,4 D moll; 4,5 C moll? und viele andere im tetrapodischen C-Takte geschriebenen Fugen, die nach Sulzer sämmtlich einen »leichteren Vortrag« erfordern müssten, als die im tetrapodischen C|◠-Takte geschriebene Fuge Wohlt. Klav. 2,9 E dur.

Hierbei darf nicht unbeachtet bleiben, dass der tetrapodische C-Takt, der bei Bach so ausserordentlich häufig vorkommt, von den Späteren antiquirt ist. Der Vier-Viertel-Takt Mozart's ist entweder der dipodische (alla-breve-Takt [1]) oder der monopodische, fast niemals der tetrapodische, den Mozart nur in der Fuge der Zauberflöten-Ouvertüre, einige wenige Male in den Klavier-Sonaten und in den Messen angewandt hat. Beethoven in den Klavier-Sonaten gar nur zwei Mal [2]. Ein Zeichen, dass dieser Takt bei den Neueren sehr in Vergessenheit gerathen ist, ist eben jene Mozart'sche Ouvertüre. Denn alle Kapellmeister dirigiren sie nach dem dipodischen ¢-Takte.

1) vgl. Wagner, Ueber das Dirigiren S. 31.

2) No. 18 Es dur, Eingangs-Andante, No. 8 C moll Eingangs-Grave.

Dieser jetzt fast verschollene und vergessene tetrapodische C-Takt war der Musikperiode Bach's und Händel's ungemein geläufig, er wird von ihnen nicht nur in den Fugen angewandt, sondern ist auch der unabweisbare Allemanden-Takt in den Suiten, und bei Bach ausserdem in vielen Präludien gebraucht.

Und weshalb hat ihn die spätere Zeit antiquirt? Wer weiss es? Die spätere Zeit hat ihn in zwei Theile halbirt, indem sie im dipodischen $\frac{2}{4}$-Takte schreibt, der wieder bei Bach recht selten ist. Den ganz analogen tetrapodischen $\frac{12}{8}$-Takt hat man beibehalten, ohne ihn jedesmal in zwei $\frac{6}{8}$-Takte zu halbiren; im tetrapodischen $\frac{12}{16}$- schreibt man ebenfalls nicht mehr, ebensowenig im dipodischen $\frac{6}{16}$-Takte; denn der triolische $\frac{6}{16}$-Takt ist keine trochäische Dipodie, sondern ein einzelner daktylischer Versfuss.

III.

Die musikalischen Kola.

---

1. Kapitel.

Definition und Unterschiede der musikalischen Kola.

§ 79.

Definition.

Das Kolon ist in der modernen Musik seinem rhythmischen Wesen nach genau dasselbe wie in der modernen Poesie, nur dass in der modernen Musik die Bestimmungen über die Beschaffenheit des Kolons mannigfaltiger und genauer sind als in der modernen, ja selbst in der antiken Poesie.

Wir definiren das musikalische Kolon als eine Gruppe mehrerer demselben Rhythmengeschlechte angehöriger Versfüsse, welche dadurch zu einer rhythmischen Einheit zusammengehalten werden, dass von den Accenten der vereinten Versfüsse Einer zum Hauptaccente des Kolons erhoben wird und dass das Kolon von den benachbarten Kola durch vernehmbares Markiren der Grenze gesondert wird. In der richtigen Vertheilung der Accente und dem richtigen Abgrenzen des Kolons besteht diejenige Weise des musikalischen Vortrages, welche wir den rhythmischen Vortrag[1]) nennen.

---

1) Warum sollte ich leugnen, dass Klavierspieler instinktiv auch bisweilen den richtigen rhythmischen Vortrag treffen, ohne sich des Rhythmengeschlechtes, der Kola und Perioden bewusst zu sein? Auf diese Weise habe ich auch Bach'sche Fugen spielen hören z. B. Wohlt. Klav. 1,4 Cis moll. Aber wenn das dem Vortragenden ohne Bewusstsein der rhythmischen Gliederung gelingt, so hat er keine Garantie, dass ihm dies auch ein zweites und drittes Mal gelingen wird, er wird zugestehn müssen, dass das eine glückliche Inspiration war, von der er sich keine Rechenschaft geben kann; er weiss nicht, ob er sie auch ein anderes Mal bei demselben Stücke haben wird. Ein glücklicher Augenblick, in welchem er die Komposition vortrug, hat ihn beherrscht, aber nicht er die Komposition. Das letztere kann nicht

§ 80.

Unterschied nach dem Rhythmengeschlechte, nach dem Umfange, nach An- und Auslaut, nach dem Inlaut, nach der Stelle des Hauptaccentes.

Nach der Definition geben wir in der Weise des Aristoxenus die Unterschiede der musikalischen Kola an. Sie sind verschieden:

1. durch das Rhythmengeschlecht, welchem die in dem Kolon vereinten Versfüsse angehören.

2. durch den Umfang (das Megethos) d. h. durch die Zahl der in ihm vereinten Versfüsse.

3. durch die Art und Weise der Kola-Grenze, welche wir als Cäsur zu bezeichnen aus der Metrik gewöhnt sind. Sie hängt ab von zwei Momenten, dem Anlaute und dem Auslaute der Kola.

4. durch die rhythmische Beschaffenheit des Inlautes. Entweder wird nämlich die ganze zu einem Kolon vereinte Notengruppe als Legato vorgetragen, unbeschadet der in ihr etwa vorkommenden Pausen, oder es findet ein rhythmischer Einschnitt innerhalb des Kolons statt, den wir als Binnen-Cäsur bezeichnen und der das ganze Kolon als aus zwei halben Kola zusammengesetzt erscheinen lässt.

5. durch die Stelle und die Beschaffenheit seines rhythmischen Hauptaccentes.

Das letztere ist die Lehre von der rhythmischen Accentuation, die auf der Stellung, welche die Kola in ihrer Zusammensetzung zur musikalischen Periode annehmen, beruht und daher auch nicht eher als in dem Abschnitte von der Periode behandelt werden kann.

Ueber Rhythmengeschlecht und Umfang des Kolons ist das wesentlichste schon im vorausgehenden Abschnitte erörtert. Doch verlangt der Zusammenhang der Darstellung, dass in diesem Abschnitte von den musikalischen Kola beides, die Rhythmengeschlechter und der Kola-Umfang noch einmal beleuchtet werden.

Die Hauptsache unseres jetzigen Abschnittes wird die Lehre von der Cäsur und Binnencäsur, d. i. vom Anlaut, Auslaut und Inlaut des musikalischen Kolons, bilden.

---

anders der Fall sein, als wenn er ein sicheres Bewusstsein der Kola und der rhythmischen Abschnitte höherer Ordnung, der Perioden und Systeme hat. Erst dann kann er jederzeit über die Komposition vollständig gebieten. Im anderen glücklichen Falle wird es immer mehr oder weniger der Zufall sein, welchen er hat walten lassen.

2. Kapitel.

Die drei Rhythmengeschlechter und ihre Rhythmopöie nach dem verschiedenen Umfange der Kola.

§ 81.

Daktylen, Trochäen, Ionici.

Der obersten Arten des Rhythmus, gewöhnlich Rhythmengeschlechter genannt, giebt es drei in der modernen Musik nach den drei verschiedenen Arten der die Kola einer Komposition bildenden Versfüsse. In der modernen Welt ist hier die Sachlage für die Musik eine andere als für die Poesie. Denn in der modernen Poesie giebt es nur zwei Arten von Versfüssen, den 2 silbigen und den 3 silbigen Versfuss. Dass diese poetischen Versfüsse bei der Melodisirung unabhängig von ihrer sprachlichen Beschaffenheit entweder zu 3 zeitigen oder zu 4 zeitigen musikalischen Versfüssen werden, ist schon oben § 35 angegeben. Dort ist auch gesagt, dass es unrichtig ist, die modernen poetischen Versfüsse mit antiken Namen »Trochaeus« und »Dactylus« zu benennen, denn diese antiken Namen repräsentiren bestimmte Zeitwerthe. Nicht in unserer Poesie, wohl aber in unserer Musik ist es ebenso: in unserer Musik giebt es genau wie bei den Griechen 4 zeitige daktylische und 3 zeitige trochäische Versfüsse — sie kann nicht umhin dem Versfusse der Poesie unabhängig von der Beschaffenheit der Silben denselben Zeitumfang zu geben, welchen bei den Griechen der 4 zeitige Dactylus und der 3 zeitige Trochaeus hat. Aber auch darin kommt die moderne Musik in der Rhythmik mit den Griechen überein, dass sie nicht hat umhin können, auch den 6 zeitigen Versfuss zu bilden, welchen die Alten den Ionicus nennen. Die trochäischen und daktylischen Versfüsse der Alten lassen sich wenigstens annähernd auch in der Sprache der modernen Poesie als einheitliche Versfüsse darstellen, bei den ionischen ist das nicht möglich (§ 39): als einheitliche Versfüsse gehören die modernen Ionici bloss der Musik an, die modernen Sprachen sind zur Darstellung eines ionischen Versfusses nicht geeignet. Will der Vokal-Komponist nach ionischem Rhythmus komponiren, so zieht er gewöhnlich mehrere Versfüsse des poetischen Textes zu einem Ionicus zusammen, einer specifischen Beschaffenheit des metrischen Textes bedarf es dazu nicht.

Die Versfüsse des daktylischen Rhythmus nennen wir auch die geraden, die des trochäischen und ionischen Rhythmus die un-

geraden. Die Alten, welche jeden Versfuss in zwei Abschnitte, den schweren und den leichten (Thesis und Arsis) zu zerlegen gewohnt sind, haben für die gerade Taktart den Namen der »gleichen«, »Taktart des gleichen Verhältnisses«, weil die beiden Abschnitte des Versfusses gleich gross sind, für die beiden ungeraden den Namen der diplasischen d. i. der »doppelten«, »Taktart des doppelten Verhältnisses«, weil sowohl im 3 zeitigen trochäischen wie im 6 zeitigen ionischen Versfusse der eine der beiden Abschnitte den doppelten Umfang des anderen hat. Uns Modernen ist die antike Zweitheilung des trochäischen und ionischen Versfusses fremd, wir fassen den ungeraden Versfuss als einen 3 theiligen: jeder der drei gleichen Theile ist im Trochaeus 1 zeitig, im Ionicus 2 zeitig.

§ 82.

Unterschied der Trochäen und Ionici im bisherigen Taktiren.

Stände uns nicht die Rhythmik und Metrik der Griechen zur Seite, unsere moderne Musik hätte uns schwerlich zu der Beobachtung Veranlassung gegeben, dass in ihr die sogenannten ungeraden Versfüsse in zwei ganz verschiedene Klassen zerfallen und zwei verschiedene Rhythmengeschlechter bilden. Bisher lehrt noch keine musikalische Theorie in ihrem Abschnitte vom Rhythmus den Unterschied. Und doch hat sich in der musikalischen Praxis bereits der Unterschied herausgebildet. Nicht allein in der Komposition, von der wir später reden werden, sondern auch in der Art des Taktirens. Den ungeraden Rhythmus pflegen die meisten Dirigenten so zu taktiren, dass sie demjenigen, was wir ungeraden Versfuss nennen, entweder nur Einen Taktschlag oder drei Taktschläge geben, denn von einer dritten Art, dem ungeraden Versfusse — nach griechischer Weise — zwei Taktschläge zu geben, brauchen wir hier nicht zu reden. Diejenige Art der ungeraden Versfüsse, denen man beim Taktiren nur Einen Taktschlag zu geben pflegt, sind die nach den Alten so genannten Trochäen, diejenigen welche je drei Taktschläge erhalten, sind die Ionici. Ich weiss nicht, ob dies überall genau zutrifft. Aber die Mittheilung, die mir ein erfahrener Dirigent von Fach darüber macht, wie er die betreffenden Klaviersonaten Beethoven's taktiren würde, mit je Einem oder je drei Taktschlägen, stimmt mit dem Unterschiede des trochäischen und des ionischen Rhythmus aufs genauste überein. Jedenfalls wird beim Taktiren ein Unterschied innerhalb des ungeraden Rhythmus gefühlt, der

auf den der antiken Trochäen und Ionici zurückgeht. Dass aber von den Komponisten namentlich Bach sich des Unterschiedes der beiden Rhythmengeschlechter genau bewusst war, davon werde ich im letzten Abschnitte der speciellen Abtheilung die Belege geben, die keinen Zweifel daran aufkommen lassen werden.

§ 83.

Das vollständige System der Rhythmengeschlechter bei den Griechen.

Obwohl die moderne Musik nicht, wie man bisher glaubte, bloss zwei, sondern mit Hinzufügung des ionischen drei Rhythmengeschlechter besitzt, so fehlt ihr doch das volle System der Rhythmengeschlechter. Dies hat die musische Kunst der Griechen. Hier umfasst das volle System vier Rhythmengeschlechter: zwei primäre, die Daktylen und Trochäen, und zwei sekundäre aus der daktylischen und trochäischen Dipodie abzuleitende, die Ionici und die Päonen. Aus diesem Grunde können zwar nach der Lehre des Aristoxenus zwei oder auch drei Päonen und Ionici zu einem Kolon vereint werden, aber nicht vier; denn das trochäische und daktylische kann zwar zwei oder auch drei, aber nicht vier Dipodien umfassen. So vermuthete schon die erste Bearbeitung der griechischen Rhythmik 1852, dass der antike Päon aus der trochäischen Dipodie abzuleiten sei. Ein analoges Verhältnis des Ionicus zur daktylischen Dipodie zu vermuthen, lag damals für uns keine Veranlassung vor. Aber wer Bach's »Kunst der Fuge« kennt, für den ist diese Ableitung keine Vermuthung mehr, sondern eine Thatsache, von der er sich durch den Augenschein überzeugt. Denn dort bildet Bach das daktylische Thema der Fuge No. 1 zum ionischen Thema der Fuge No. 12a, und ebenso das daktylische Thema der Fuge No. 3 zum ionischen Thema der Fuge 12b um. Die daktylische Tetrapodie verwandelt er durch Auslassung von Noten in ein ionisches Dimetron:

Daktyl. Tetrap. ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ —
Ionisch. Dimetr. —́ — —̀ —́ — —̀

Erst aus Bach's »Kunst der Fuge« lernen wir unerwartete Eigenthümlichkeiten in der Natur des ionischen Rhythmus kennen, z. B. dass der ionische Versfuss zwei Thesen hat, eine Haupt- und eine Neben-Thesis, und dass auch auf die Nebenthesis der Hauptaccent des Kolons fallen kann: —́ — —̋ — —́ — —̋ — muss ionisch umgeformt zu —́ — —̏ —́ — —̏ werden. Auch manches im ionischen Rhythmus der Alten wird uns dadurch erklärlich.

§ 84.

Fünfzeitige Päonen.
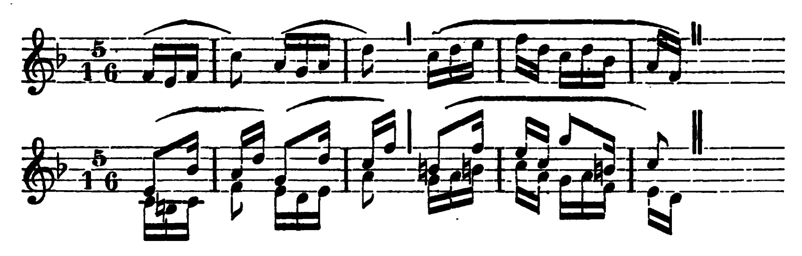
Noch interessanter aber ist es, dass uns dadurch zugleich indirekt ein Aufschluss über den päonischen Rhythmus der Alten gegeben wird. Denn dass der fünfzeitige Päon in analoger Weise, wie der Ionicus aus der daktylischen, so aus der trochäischen Dipodie abzuleiten ist, liegt nunmehr am Tage:

Troch. Tetrap. ⏑̋⏑⏑ ⏑́⏑⏑ ⏑̋⏑⏑ ⏑́⏑⏑
Päon. Dimetr. ⏑̋⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑̋⏑⏑ ⏑́⏑

oder auch, wenn der zweite Versfuss der trochäischen Dipodie den Hauptaccent hat, mit stärkerer Betonung der päonischen Nebenthesis:

Troch. Tetrap. ⏑́⏑⏑ ⏑̋⏑⏑ ⏑́⏑⏑ ⏑̋⏑⏑
Päon. Dimetr. ⏑́⏑⏑ ⏑̋⏑ ⏑́⏑⏑ ⏑̋⏑

Bach hat uns indirekt in seiner »Kunst der Fuge« den Weg gezeigt, wie wir auch für unsere moderne Musik päonische Kompositionen gewinnen können, indem wir nämlich die 6 zeitige trochäische Dipodie durch Auslassung eines Chronos protos zum 5 zeitigen Päon umbilden. Bach's eigene trochäische Komposition Wohlt. Klav. 2,11 F dur-Fuge wird auf diese Weise zu folgender päonischen:



Immerhin ist der päonische Versfuss eine dem rhythmischen Gefühle nicht so unmittelbar natürliche Form wie der daktylische und trochäische, er ist gewissermassen eine Zwischenstufe zwischen Versfuss und Kolon. Doch ist das letztere bei dem uns ganz geläufigen Ionicus nicht anders. Die Griechen hatten sich in den päonischen Rhythmus wie in die 3 übrigen eingelebt. Bei einiger Uebung würden auch wir Modernen das können, bei der Umformung aus Bach'schen Rhythmen leichter, als durch die von anderen (z. B. Boieldieu, »Weisse Dame« Cavatine No. 11) eigens komponirten päonischen Rhythmen.

§ 85.

Zehnzeitige Päonen.

Ausser dem 5 zeitigen Päon berichten die Alten auch von einem 10 zeitigen Paeon epibatus. Ist der 6 zeitige Ionicus und der 5 zeitige Päon unter die sekundären Rhythmengeschlechter zu rechnen, so gehört der Paeon epibatus, der auch der modernen Musik nicht fehlt, unter die tertiären. Es ist eine Abkürzung aus dem ionischen Dimetron (wenn man will, in einen Ionicus und einen Dactylus oder Spondeus zu zerlegen) und kommt daher als Einmischung unter den Ionici vor, in Bach's, Mozart's, Beethoven's ionischen Kompositionen.

Primäre Rhythmen.

Daktyl.	–́ –	Trochäus	◡́◡◡
dakt. Dip.	–́ – –́ –	troch. Dip.	◡́◡◡ ◡́◡◡

Sekundäre Rhythmen.

Ionic.	–́ – –̀	5 zeit. Päon	◡́◡◡ ◡́◡
ion. Dip.	–́ – –̀ –́ – –̀		

Tertiäre Rhythmen.

Paeon epibat.	–́ – – –̀ –

Auch in unserem Volksliede »Prinz Eugenius«, welches schon in dem »Systeme der griech. Rhythmik« als Beispiel eines Paeon epibatus angeführt wurde, ist dieser Rhythmus mit ionischen Dimetern gemischt, die ihrerseits aber auch ebenfalls als epibatische Päone gesungen werden. In diesem Falle besteht also das ganze Lied aus abgekürzten ionischen Dimetra, im ersteren aus dem Wechsel von abgekürzten und vollständigen.
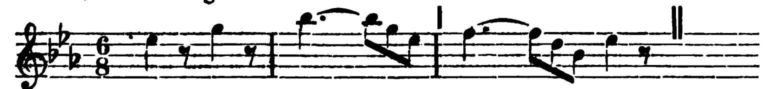
§ 86.

Triplasische und epitritische Rhythmen.
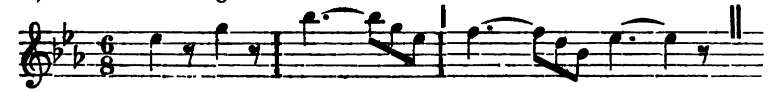
Die Alten reden ausserdem auch noch von einem unzusammengesetzten 4 zeitigen Takte, den sie triplasios nennen, und zwei epitrischen, einem einfachen 7 zeitigen und einem 14 zeitigen. Was die Griechen unter Triplasios verstanden, wird sich in unserem Abschnitte vom daktylischen Rhythmus zeigen, epitrische Rhythmen werden wir in den ionischen Kompositionen nachweisen.

Im Allgemeinen nennen die Griechen ein Verhältnis von 4 : 3 Epitrit. Im weiteren Sinne würde dahin auch gehören, wenn z. B. eine (aus 4 Versfüssen bestehende) Tetrapodie mit einer (aus 3 Vers-

füssen bestehenden) Tripodie vereint ist, wie in Mozart's »Don Juan« No. 15 Es dur Allegro:



Das würden wir ein 21 zeitiges Tetrametron epitriton nennen können, eine Abkürzung aus dem trochäischen Tetrametron:



§ 87.

Gebrauch der drei modernen Rhythmengeschlechter.

Wir kehren zurück zu den drei vulgären Rhythmengeschlechtern der modernen Musik. Von ihnen ist das daktylische bei weitem am häufigsten in Gebrauch, die beiden ungeraden zusammengenommen werden lange nicht so oft angewandt als das einzige gerade. Von den beiden ungeraden aber steht sich das trochäische und das ionische in der Anwendung etwa koordinirt. Wie es in dieser Beziehung bei den Alten war, ist schwer zu sagen. Was von der alten Poesie im ionischen Rhythmus gehalten war, ist freilich ohne Mühe aus dem Metrum zu erkennen, aber nicht so leicht ist es die zahlreichen aus Daktylen und Trochäen gemischten Metra der Alten dem 3 zeitigen oder dem 4 zeitigen Versfusse zu vindiciren. Wir können hier wohl Klarheit über die Kola und über die Perioden uns erwerben, aber die rhythmische Beschaffenheit des einzelnen Versfusses zu ermitteln haben wir bis heute weniger Kriterien gewonnen. Vielleicht, dass in diesem Punkte die Rhythmik der modernen Musik, namentlich der Bachschen [1]), auch über die antike Rhythmik lehrreiche Aufschlüsse giebt, wie umgekehrt die antike Rhythmik für den Rhythmus der modernen Musik bezüglich der Kola und Perioden die Lehrerin war.

§ 88.

Verschiedener Charakter derselben.

Die antiken Theoretiker legten den verschiedenen Rhythmengeschlechtern einen verschiedenen bestimmten ethischen Charakter bei,

1) Wie man sich in den daktylisch-trochäischen Metren der Alten die Unterordnung der beiderseitigen poetischen Versfüsse unter den daktylischen Rhythmus zu denken hat, dafür scheint mir Wohlt. Klav. 2,5 D dur-Praeludium besonders instruktiv zu sein.

durch den die Musik nicht minder auf das Gemüth des Zuhörers einwirke als durch das tonische Element. Das wenige, was von diesen Angaben auf uns gekommen ist, stimmt mit der Bedeutung, welche die drei Rhythmengeschlechter in der modernen Musik haben, mehrfach überein, namentlich dasjenige, was uns über die Unruhe des trochäischen Rhythmus berichtet wird, der ihn für ein schnelles Tempo besonders geeignet mache. So wird man auch in der modernen Musik den trochäischen Rhythmus hauptsächlich für Sätze von rascherem Tempo vom Allegretto bis zum Allegro, Presto und Prestissimo verwandt finden, nur ausnahmsweise für einen Satz von langsamerer Bewegung. Für diese ist von den Rhythmen des ungeraden Versfusses der ionische überaus angemessen und in häufigem Gebrauch: zur Zeit der Bach'schen und Händel'schen Musikperiode in der Instrumentalmusik der Suiten für die Couranten, Sarabanden, Polonaisen und Menuetts, daneben auch für langsame Sätze der Vokal-Musik; in der Mozart'schen und Beethoven'schen Musik sind die Ionici für die Adagio's der beliebte Rhythmus. Der daktylische Rhythmus dient heute sowohl für Sätze eines schnellen wie eines langsamen Tempos, immer wird er dem ungeraden Rhythmus gegenüber auch im Allegro und Presto eine gewisse Ruhe zeigen, welche von den Alten schlechthin als der eigenthümliche Charakter des geraden Rhythmus hingestellt wird. Aus dieser Fähigkeit für jedes Tempo sich zu eignen, wird auch die grosse Häufigkeit des daktylischen Rhythmus in der modernen Musik zu erklären sein.

§ 89.

Verschiedenheit der Rhythmopöien nach dem Umfange der Kola.

Die rhythmische Verschiedenheit der Komposition wird nicht bloss durch das Rhythmengeschlecht, sondern auch durch die Beschaffenheit und Ausdehnung der Kola bestimmt. Die Ausdehnung der Kola ist in dem einen Rhythmengeschlechte nicht dieselbe wie in dem anderen. Diesen Gegenstand hat von den Alten Aristoxenus genau beobachtet. Was er hierüber als Resultat seiner an der Musik der klassischen Griechen-Zeit gemachten Beobachtungen niedergeschrieben, stimmt fast völlig mit der modernen Musik, so dass wir die Aristoxenischen Bestimmungen auch für unsere Musik festhalten dürfen, mit der einzigen Ausnahme, dass Aristoxenus Kola von 6 Versfüssen bloss für das trochäische Rhythmengeschlecht, nicht für das daktylische gelten lassen will, während in unserer Musik auch unwiderlegliche Beispiele von

6 füssigen daktylischen Kola vorliegen. Also in beiden Rhythmengeschlechtern, dem trochäischen und dem daktylischen, lassen sich Kola bis zu 6 Versfüssen bilden, im ionischen Rhythmengeschlechte aber nur bis zu 3 Versfüssen, wie Aristoxenus von der alten Musik lehrt und auch durch die moderne Musik aufs entschiedenste bestätigt wird.

So stellt sich also der Satz von der Ausdehnung der Kola für unsere moderne Musik, zumal uns das päonische Rhythmengeschlecht der Alten fehlt, sehr einfach dar: von Trochäen und Daktylen Kola bis zu 6 Versfüssen, von Ionici dagegen nur bis zu drei. Für die praktische Verwendung in der Rhythmopöie haben nun die Kola folgende Bedeutung.

§ 90.

Verschiedenheit der Rhythmopöien nach dem Umfange der Kola.

Es giebt zwei Klassen von Kolopöien. Die erste Klasse ist die, dass im daktylischen und trochäischen Rhythmus Kola aus 4 Versfüssen oder 2 Dipodien, im ionischen Rhythmus aus 2 Versfüssen gebildet werden. Solche Kola heissen bei den Alten daktylische, trochäische, ionische Dimetra, man kann die ersteren auch daktylische und trochäische Tetrapodien nennen. Mit den Dimetra vereinigen sich leicht solche Kola, welche (für den trochäischen und daktylischen Rhythmus) ebenfalls auf Dipodien als ihre Bestandtheile zurückgeführt werden können, mit den trochäischen und daktylischen Dimetra die Monometra und Trimetra desselben Rhythmus, mit den ionischen Dimetra die ionischen Monometra und Trimetra, welche denselben Umfang wie die trochäischen Monometra und Trimetra haben. Immer aber sind die Monometra häufiger zur Einmischung unter Dimetra als die Trimetra, die vielmehr wo sie vorkommen, das Hauptelement bilden und sich mit Dimetra als dem Nebenelemente vereinigen. Nur selten kommen unter den trochäischen und daktylischen Dimetra oder tetrapodischen Kola Tripodien derselben Rhythmengeschlechter als Nebenelemente vor, aber ihr Vorkommen als solche ist gesichert.

Die zweite Klasse der Kola sind im trochäischen und daktylischen Rhythmengeschlechte die Verbindungen von drei Versfüssen zu je einem Kolon, der trochäischen und daktylischen Tripodie. Selten oder fast nie gestattet die tripodische Rhythmopöie die Einmischung irgend eines anderen Kolons. Im daktylischen Rhythmengeschlechte war diese Art von Rhythmopöie bei den Alten ungemein häufig, ist

aber in unserer heutigen Musikepoche selten geworden, am häufigsten kommen daktylische Tripodien bei Bach vor; die trochäischen Tripodien sind im Ganzen noch seltener und waren es auch schon bei den Griechen.

§ 91.

Verschiedene Rhythmopöien in den Fugen des Wohlt. Klav., in Haydn's Symphonien, in Mozart's Symphonien, in Beethoven's Symphonien.

Hiernach sind die Arten der Rhythmopöie für jedes der drei Rhythmengeschlechter die folgenden — wir fügen einer jeden die betreffenden Beispiele aus den 24 Fugen des Wohltemperirten Klaviers, aus 21 Symphonien Haydn's (Kollektion Litolff), 6 Symphonien Mozart's (Edition Peters) und den 9 Symphonien Beethoven's hinzu.

I. Daktylisches Rhythmengeschlecht.

a. Tetrapodisch-daktylische Rhythmopöie, selten in lauter tetrapodischen Kola gehalten, meist mit eingemischten Dipodien, Hexapodien, Tripodien, Pentapodien.

von **Bach's** 48 Fugen des Wohlt. Klav: im ersten Theile 17, im zweiten 16 Fugen (aufgezählt § 72).

von **Haydn's** 21 Symphonien
von **Mozart's** 6 Symphonien
von **Beethoven's** 9 Symphonien
{ die grössere Mehrzahl der Sätze ist tetrapodisch-daktylisch, nach den Kategorien der Takte aufgezählt im Theile von den Rhythmengeschlechtern.

b. Tripodisch-daktylische Rhythmopöie.

Bach Wohlt. Klav. 1,6 D moll-Fuge ($\frac{3}{4}$), 1,21 B dur-Fuge ($\frac{3}{4}$), 1,10 E moll-Fuge ($\frac{3}{4}$), 2,16 G moll-Fuge ($\frac{3}{4}$), 2,22 B moll-Fuge ($\frac{3}{2}$).

II. Trochäisches Rhythmengeschlecht.

a. Tetrapodisch-trochäische Rhythmopöie.

Bach Wohlt. Klav. 2,11 F dur-Fuge ($\frac{6}{16}$); 2,18 Gis moll-Fuge ($\frac{6}{8}$); mit hexapodischen Kola 2,4 Cis moll-Fuge ($\frac{12}{16}$).

Haydn 21 Symphonien: In einer jeden das Menuett ($\frac{3}{4}$). Erste Allegro-Sätze in No. 1 C dur ($\frac{3}{4}$ vivace), No. 2 D dur ($\frac{3}{4}$ assai), No. 3 G dur ($\frac{6}{8}$ vivace assai mit eingemischten Hexapodien), No. 6 D dur ($\frac{3}{4}$), No. 8 Es dur ($\frac{6}{8}$), No. 11 D moll ($\frac{6}{8}$ presto), No. 14 G dur ($\frac{3}{4}$ spirituoso), No. 15 Es dur ($\frac{3}{4}$ assai), No. 18 B dur ($\frac{3}{4}$ vivace), No. 19 C dur ($\frac{3}{4}$ assai). Allegro finale in No. 12 G dur ($\frac{6}{8}$), No. 17 Es dur ($\frac{6}{8}$ presto). Adagio-(Andante-)Sätze in No. 6 D dur ($\frac{6}{8}$ andante cantabile), No. 21 D dur ($\frac{3}{4}$ capricio largo). Eingangs-Adagio in No. 19 C dur ($\frac{3}{4}$).

Mozart 6 Symphonien: In einer jeden das Menuett ($\frac{3}{4}$), fehlt in No. 4 D dur. Erster Allegrosatz in No. 3 Es dur ($\frac{3}{4}$). Andante-Sätze in No. 2 G moll ($\frac{6}{8}$), No. 4 D dur ($\frac{6}{8}$), No. 6 C dur ($\frac{6}{8}$ poco adagio).

Beethoven 9 Symphonien: In jeder der Scherzo-Satz ($\frac{3}{4}$), in No. 1 C dur und No. 4 B dur Menuetto genannt, fehlt in No. 8 F dur. Erste Allegro-Sätze in No. 3 Es dur ($\frac{3}{4}$ con brio), No. 8 F dur ($\frac{3}{4}$ vivace con brio), No. 7 A dur ($\frac{6}{8}$ vivace). Finale in No. 6 F dur ($\frac{6}{8}$ allegretto). Adagio-(Andante-) Sätze in No. 1 C dur ($\frac{3}{8}$ andante cantabile con moto), No. 2 D dur ($\frac{3}{8}$ larghetto), No. 6 F dur ($\frac{12}{8}$ andante molto), No. 9 D moll ($\frac{12}{8}$ adagio).

b. Tripodisch-trochäische Rhythmopöie.

Bach Wohlt. Klav. 1,19 A dur-Fuge ($\frac{9}{8}$).

Mozart Symphonie No. 2 G moll-Menuetto ($\frac{3}{4}$) mit Ausnahme des Trios.

Beethoven Symphonie No. 9 in der E moll-Partie des Scherzo-Satzes »Ritmo di tre battute«.

III. Ionisches Rhythmengeschlecht.

Dimetrisch-ionische Rhythmopöie:

Bach Wohlt. Klav. 1,11 F dur-Fuge ($\frac{3}{8}$); 1,14 Fis moll-Fuge ($\frac{6}{4}$); 1,15 G dur-Fuge ($\frac{6}{8}$); 2,15 G dur-Fuge ($\frac{3}{8}$); 2,21 B dur-Fuge ($\frac{3}{4}$); 2,24 H moll-Fuge ($\frac{3}{8}$).

Haydn 21 Symphonien. Eingangs-Adagio in No. 1 C dur ($\frac{3}{4}$), No. 2 D dur ($\frac{3}{4}$), No. 3 G dur ($\frac{3}{4}$ cantabile), No. 6 D dur ($\frac{3}{4}$), No. 8 Es dur ($\frac{3}{4}$), No. 18 A dur ($\frac{3}{4}$), No. 20 D dur ($\frac{3}{4}$ maestoso largo), No. 21 D dur ($\frac{3}{4}$). Adagio-(Andante-) Sätze No. 4 B dur ($\frac{3}{4}$ cantabile), No. 9 B dur ($\frac{3}{4}$), No. 10 Es dur ($\frac{3}{4}$), No. 13 A dur ($\frac{3}{4}$), No. 16 G dur ($\frac{3}{4}$).

Mozart 6 Symphonien: Eingangs-Adagio No. 6 C dur ($\frac{3}{4}$). Adagio-Satz in No. 1 C dur ($\frac{3}{4}$).

Beethoven 9 Symphonien: No. 8 F dur Tempo di Menuetto ($\frac{3}{4}$). Eingangs-Adagio No. 2 D dur (adagio molto). Adagio-(Andante-) Sätze in No. 4 B dur ($\frac{3}{4}$), No. 5 C moll ($\frac{3}{8}$ andante con moto).

Ueber die verschiedenen Rhythmopöien in den Bach'schen (und Händelschen) Tanz-Suiten s. § 194 b.

Das vorstehende Verzeichnis, in welches sich hoffentlich keine Versehen eingeschlichen haben[1]), ist durchaus geeignet eine Uebersicht über Gebrauch der verschiedenen Arten der Rhythmopöie bei unseren grössten musikalischen Meistern zu geben. Denn die übrigen Arten ihrer Instrumentalmusik, insonderheit die Klaviersonaten, die Duette, Trio's, Quartette ergeben nahezu dasselbe Verhältnis der Verwendung der verschiedenen Arten der Rhythmopöien. Auch in der Vokalmusik ist

1) Etwaige Versehen fänden sämmtlich ihre Emendation im speciellen Theile, wo die betreffenden Partien nach der Klassifikation der Vorzeichen im Einzelnen besprochen werden.

es nicht viel anders [1]. Am meisten fällt das ganz entschiedene Vorwalten der tetrapodisch-daktylischen Rhythmopöie in das Auge, wogegen die tripodisch-daktylische Rhythmopöie sich nur bei Bach vertreten findet. Merkwürdig genug, dass sich bei Mozart und Beethoven noch eher die tripodisch-trochäische als die tripodisch-daktylische Rhythmopöie zeigt. Die tetrapodisch-trochäische Rhythmopöie gehört fast ganz dem raschen Tempo an, wie umgekehrt die ionische (sie ist durchgängig eine dimetrische, welche die Einmischung monometrischer und trimetrischer Kola nicht ausschliesst) ausnahmlos dem langsamen Tempo. Das Menuett war bei Bach ähnlich wie die Sarabande, Courante, Polonaise ein ionischer Rhythmus; bei Haydn, Mozart ist es ein tetrapodisch-trochäischer Rhythmus geworden; Beethoven ist hierin genauer als seine beiden Vorgänger und nur in zwei Symphonien nennt er den entsprechenden trochäischen Allegro-Satz Menuett, sonst Scherzo; das ionische Menuett im Sinne Bach's bezeichnet er als Tempo di Menuetto. Haydn wendet die ionische Rhythmopöie hauptsächlich als Eingangs-Adagio an, worin ihm auch Mozart und Beethoven einige mal nachfolgen. Wer mit antiker Metrik bekannt ist, der wird hierbei an die äusserst interessante Parallele denken, dass auch die Aeschyleische Tragödie die Eingangsstrophen des Chorliedes im ionischen Rhythmus zu bilden liebt, während sie die folgenden im trochäischen (und jambischen) Metrum ausführt.

§ 92.

Kompositionen aus gleichen und wechselnden Kola.

Die einfachste Art der Rhythmopöie ist die aus gleich grossen Kola, wie z. B. die aus daktylischen Tripodien im Hexameter und elegischen Distichon der Alten. Es darf nicht unbeachtet bleiben, dass auch in der modernen Musik, z. B. in den Bach'schen Fugen gerade die daktylischen Tripodien am meisten geeignet erscheinen eine fortlaufende, durch keine anderen Kola unterbrochene Rhythmopöie zu bilden, geeigneter selbst als die daktylischen Tetrapodien.

Wo in der Rhythmopöie Mischungen verschiedener Kola eintreten, beruht dies 1) auf der Verwandtschaft der betreffenden Kola,

1) Von Werken der Vokalmusik zeigen am meisten Eigenartigkeit in der Rhythmopöie die Gluck'schen Opern, wo auch tripodisch-daktylische und pentapodisch-trochäische Rhythmopöie, von Mozart'schen Opern der Figaro, in welchem auch eine Rhythmopöie in fortlaufenden trochäischen Hexapodien oder Trimetern.

z. B. der Tetrapodien und Dipodien, der Tetrapodien und Hexapodien, im ionischen Rhythmus der Dimeter und Trimeter. Oder es sind 2) nicht verwandte Kola eingemischt als sekundäre Elemente, z. B. daktylische und trochäische Tripodien oder auch Pentapodien unter Tetrapodien. Es treten solche sekundäre Elemente gewöhnlich an besonders signifikanten Stellen der Komposition auf, als Abschlüsse des Systems oder vor dem Schlusskolon. Aeschylus liebt an vorletzter Stelle eines tetrapodischen Systems die Pentapodie, ähnlich auch Bach, während man von Beethoven vielleicht sagen muss, dass er gern die Pentapodie als Endkolon auf Tetrapodien folgen lässt.

Mischungen verschiedener Kola als gleichberechtigter Elemente finden sich am häufigsten in der Vokalmusik. Gluck's Arie der Taurischen Iphigenie: »O lass mich tiefbetrübte weinen« und Kaspar's Lied im Freischütz: »Hier im ird'schen Jammerthal« sind anscheinend beabsichtigte Beispiele solcher Kola-wechselnder Rhythmopöie, die im Gegensatze zu der in denselben Kola fortlaufenden Rhythmopöie stets mehr oder weniger einen leidenschaftlichen, unruhigen Charakter hat.

§ 93.

Die vermeintliche sog. Eurhythmie in den Kompositionen der Griechen.

Ich habe früher im Vereine mit August Rossbach in der »Griechischen Metrik« den von Lehrs und anderen mit Beifall aufgenommenen Satz von einer Symmetrie in den Kola-wechselnden Strophen der Alten aufgestellt, die wir damals Eurhythmie nannten. Meinerseits habe ich dies längst als Irrthum zurückgenommen. Wenn nicht, so müsste mich jetzt die genauere Einsicht namentlich in die Bach'sche Rhythmik davon zurückführen. Mit dem Kola-Wechsel in den Strophen der Griechen hat es die nämliche Bewandnis wie in unserer modernen Musik. Ich habe dies bereits in der Einleitung zur zweiten Auflage der »Griechischen Metrik« ausgesprochen. Die ungegründeten Vorwürfe, die ich deshalb von Lehrs erfahren habe, würde dieser jetzt wohl selber zurücknehmen. Vgl. §§ 107. 113.

3. Kapitel.

Die Cäsuren.

§ 94.

Cäsur zwischen zwei Kola in der modernen Poesie unerlässlicher als in der antiken.

In der modernen Poesie sind die einzelnen Kola regelmässig durch eine Cäsur von einander gesondert d. h. durch ein Wortende, welches häufig mit einem Satzeinschnitte verbunden ist. Es ist ihr so sehr Bedürfnis geworden, die Kolagrenzen deutlich von einander hervortreten zu lassen, dass sie ein besonderes Mittel für scharfe Grenze der Kola in dem reimenden Ausgange derselben aufgebracht hat, welcher entweder die Schlüsse zweier benachbarten Kola oder noch häufiger zweier benachbarten Perioden trifft.

In der griechischen Poesie war es für die frühere Zeit bezüglich der Kola-Cäsuren ebenso. Der Abschnitt in der Mitte des Hexameters und des elegischen Verses ist ein Beweis dafür. Auch für mehrere andere metrische Formen, deren Entstehung aus der früheren Zeit datirt, z. B. für das anapästische Tetrametron und die mehrgliedrige anapästische Periode, für die analogen Formen des trochäischen und jambischen Masses ist die Cäsur als Grenzscheide der benachbarten Kola auch später treu gewahrt. In den neu aufgekommenen Metren aber genügt es den griechischen Dichtern, wenn die Enden der aus Kola bestehenden Perioden in der oben § 15 angegebenen Weise gesondert sind; die inlautenden Kola der Periode bedürfen nach dem Ermessen Pindar's und der dramatischen Dichter für die Lyrik keiner Cäsur.

Dem modernen rhythmischen Gefühle ist die Cäsur am Ende eines jeden Kolons etwas so nothwendiges, dass wir das Unterlassen derselben von Seite der Griechen gerade in der Blüthezeit ihrer Poesie nicht begreifen können und dass wir beim metrischen Uebersetzen aus den alten Lyrikern die hier im Original fehlenden Cäsuren in der modernen Sprache nicht fehlen lassen dürfen, wenn uns anders die Uebersetzung fliessend erscheinen soll. Wie unsere lyrische Poesie hält natürlich auch unsere Vokalmusik die Cäsuren als Grenzscheiden der Kola gewissenhaft ein.

§ 95.

In der Musik absolutes Gesetz, obwohl der Instrumentalkomponist sie fast niemals durch ein äusserliches Zeichen dem Vortragenden kenntlich macht.
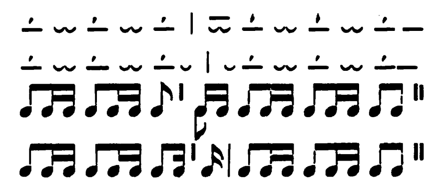
Von der Vokalmusik aus ist die Einhaltung der Cäsuren am Kolon-Ende auch in der Instrumental-Musik unerlässlich geworden. Freilich ist sie vom Komponisten nicht immer bezeichnet worden, der Vortragende selber muss ihre Stelle ausfindig machen und genau zu Gehör kommen lassen. Das letztere geschieht dadurch, dass die zu einem Kolon gehörenden Töne, soweit hier nicht Pausen innerhalb des Kolons vorkommen, legato vorgetragen werden und dass ein Aufheben des Legato erst bei der Cäsur eintritt. Die leider immer mehr vernachlässigte Sorgfalt beim Einhalten und Aufheben des Legato je nach dem Inlaute und dem Auslaute des Kolons kann als unerlässliche Grundbedingung eines klaren und geschmackvollen Vortrages nicht genug empfohlen werden. Besonders gilt das für Klavier- und Orgelspiel, denn für die Streichinstrumente kommen dem Spieler die durch die Natur der Notenphrasen von selbst gegebenen Anhaltspunkte für Bogenstrich und dessen Absatz zu Hülfe, der Komponist wird in seinem Musikstücke dieser Natur der Streichinstrumente Rechnung tragen und die einzuhaltenden Legato's und Cäsuren mit diesen natürlichen Verhältnissen seines Instrumentes in Uebereinstimmung bringen. Für den Klavierspieler ist eindringliche rhythmische Analyse des Vorzutragenden ein unerlässliches Stück Arbeit, in der Natur seines Instrumentes liegen keine Hülfsmittel wie sie beim Geigenspiele durch die natürliche Technik der Bogenführung geboten sind. Es würde durchaus erwünscht sein, wenn die Klavier- und Orgelkomponisten ihre Legatostriche zur Bezeichnung der Kola und deren Grenzen sorgfältig beigefügt hätten. Aber das ist leider nicht der Fall. Bach und die Aelteren haben niemals solche Phrasirungen besorgt, auch in den Angaben der späteren Komponisten sind die meisten Phrasirungen, namentlich die Legatostriche erst durch die Herausgeber hineingekommen, welche bei dieser Arbeit nicht immer von dem richtigen Gesichtspunkte geleitet worden sind. Insbesondere sind darin viele und grosse Fehler begangen worden, dass man vermeinte der Komponist habe den Taktstrich als Grenze der musikalischen Phrase gesetzt, was entschieden nicht der Fall ist (§ 62). Vielmehr darf man vorweg annehmen, dass, mögen die betreffenden Takte einfache oder zusammengesetzte sein, die das Legato

unterbrechende Cäsur als Grenze eines Kolons nicht ~~neben~~ vor dem Taktstriche, sondern irgendwo im Inlaute des Taktes stattfindet.

§ 96.

Die Arten der Cäsur am antiken Hexametron erläutert.

Um über die Cäsur die richtige Auffassung zu bekommen, rekurriren wir wieder wie in den meisten andern Punkten der modernen Rhythmik auf die Alten. Im heroischen Hexameter der Alten wird innerhalb des dritten Versfusses eine nothwendige Cäsur gemacht, entweder hinter der als Hebung stehenden Länge oder hinter der ersten der die Senkung repräsentirenden Kürzen:



Die Cäsur nach der Hebung ist die häufigste, nach der ersten Kürze der Senkung seltener, nach der zweiten Kürze der Senkung oder am Ende der Senkung ganz ausgeschlossen. Die Alten hatten das richtige rhythmische Gefühl, dass die die Hebung abscheidende Cäsur viel mehr den Charakter der Energie und Festigkeit hervorbringt als eine die Senkung treffende Cäsur. Jene nennt man deshalb gegenwärtig die männliche, diese die weibliche Cäsur.

§ 97.

Die vier Cäsuren im daktylischen Rhythmus der modernen Musik.

Dieselben Cäsuren kommen auch in unserer Instrumental-Musik vor. Im daktylischen Rhythmus kann die Cäsur hinter jedem der vier Chronoi protoi des letzten daktylischen Versfusses eines Kolons stattfinden, entweder hinter dem ersten, oder hinter dem zweiten, oder hinter dem dritten, oder hinter dem vierten Chronos protos, im letzteren Falle wird das eine Cäsur am Ende des letzten Versfusses, eines Kolons sein. In einem tetrapodischen C-Takte oder einem dipodischen $\frac{2}{4}$-Takte, in welchem der einzelne daktylische Versfuss durch den Werth von vier Sechzehnteln ausgedrückt 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, können die Cäsuren hinter jedem der 4 Sechzehntel stattfinden, also
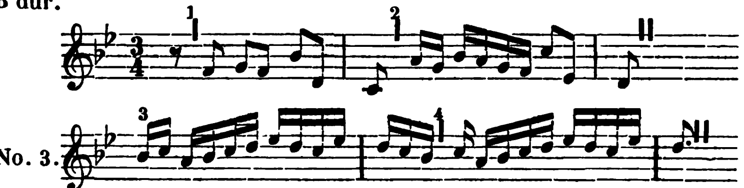
No. 1 . . . . . .

No. 2 . . . . . .
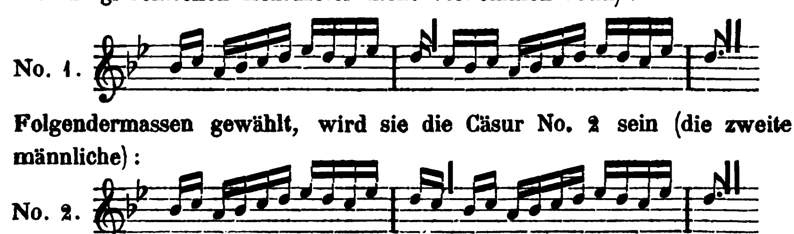
No. 3 . . . . . .

No. 4 . . . . . .

In No. 1 und 2 wird die Cäsur die Hebung treffen, in No. 3 und 4 die Senkung. No. 1 und 2 werden männliche Cäsuren sein (No. 1 kommt wenigstens im heroischen Verse der Alten nicht vor, sondern nur die männliche Cäsur No. 2), No. 3 und 4 weibliche; davon ist die Cäsur No. 4 im heroischen Vers der Griechen durchgängig vermieden. Im daktylischen Rhythmus der modernen Instrumentalmusik sind alle diese Cäsuren möglich und es liegt in den meisten Fällen in der Hand des Klavierspielers, durch Aufheben des Legato die eine oder die andere hervorzubringen, z. B. im Rhythmus des daktylischen Hexameters, der aus je 2 daktylischen Tripodien besteht, wie Wohltemp. Klav. 1,20 B dur.
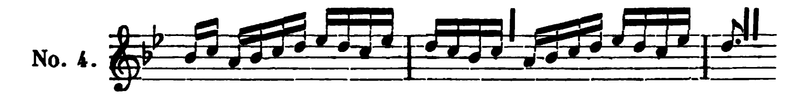


Im ersten Hexameter Kolon 1 und 2 wird die Cäsur des ersten Kolons die erste männliche No. 2 sein wie im griechischen Hexameter, die Cäsur des zweiten Kolons ebenfalls. Die Cäsur am Ende des dritten Kolons ist wie wir sie hier gewählt haben die Cäsur No. 3, die erste weibliche, welche auch im griechischen Hexameter häufig vorkommt, die Cäsur am Ende des dritten Kolons ist wieder die Cäsur No. 2 (die erste männliche). Folgendermassen gestellt, wird die Cäsur am Ende des dritten Kolons die Cäsur No. 1 sein (die erste männliche, die im griechischen Hexameter nicht vorkommen kann):



Folgendermassen gewählt, wird sie die Cäsur No. 2 sein (die zweite männliche):

Folgendermassen dagegen die Cäsur No. 4 (die zweite weibliche, die von Griechen im Hexameter absichtlich vermieden wird):

No. 4. 

§ 98.

Die antiken Kunstnormen auch in Beziehung auf die Cäsuren für die moderne Kunst massgebend.

Wir alle sind überzeugt, dass die Art und Weise wie die griechischen Künstler etwas ausführen oder gestalten, sei es in der Plastik, in der Architektur, sei es in der Rhythmik, immer den Typus des Schönen trifft, immer durch das Schönheits-Gesetz bedingt ist. So ist es auch in den Cäsuren der griechischen Metra. Und insofern soll die Kunst der Alten ein Vorbild für die moderne sein. Die Cäsur No. 4 wird von den alten Dichtern aufs strengste ausgeschlossen, nicht in einem einzigen Verse der gesammten klassischen Poesie ist sie angewandt, sie wird gleichsam wie etwas Böses ängstlich vermieden; der berühmte Philologe Gottfried Hermann konnte daher mit Recht aus dem Vorkommen dieser Cäsur in den sogenannten Orphischen Gedichten den Beweis entnehmen, dass diese Poesie nicht von dem alten Orpheus herrühre, sondern erst ein Produkt der byzantinischen Zeit sei, in welcher man auch sonst vor dieser bei den Alten unerhörten Cäsur keine Scheu trägt. In der That liegt in dieser weiblichen Cäsur der Charakter des Spielenden, Tändelnden, Weichlichen, Gewöhnlichen, Unedlen, ja Gemeinen. Es ist an uns von den Griechen zu lernen, auch diesen Eindruck der in Rede stehenden Cäsur haben wir uns zum Bewusstsein zu bringen. Ist das geschehen, dann werden wir nicht umhin können, im musikalischen Vortrage die Cäsur No. 4 zu vermeiden und statt ihrer die Cäsur No. 3 hören zu lassen, die zweite weibliche, welche von den Griechen der klassischen Zeit für ziemlich gleichberechtigt mit der männlichen gilt; im Verse der römischen Dichter ist sie selten, aber die Griechen haben Freude an einer die Monotonie vermeidenden Mannigfaltigkeit, wenn sich dieselbe in dem Typus des Schönen hält. So wird auch der Klavierspieler sich im Vortrage der vorstehenden Bach'schen Fuge vor der (verpönten! NB.!) Cäsur No. 4 zu hüten haben, die Cäsur No. 3 aber darf er immerhin anstatt der männlichen Cäsur No. 1 oder 2 zur Anwendung bringen, sie wird

durch die Abwechslung dem Vortrage den Reiz der Mannigfaltigkeit gewähren und den Charakter des Lebendigen, der in der gesammten B dur-Fuge liegt, erhöhen.

§ 99.
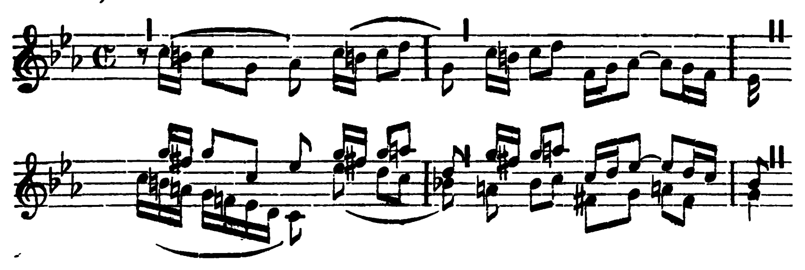
Fortsetzung.

Auch in den aus tetrapodischen Kola bestehenden Kompositionen des daktylischen Rhythmengeschlechtes hat man die Cäsur am Ende des Versfusses (No. 4) zu vermeiden, wenn man dem Stücke nicht etwa den Charakter des Energielosen, Spielenden, Ordinären geben will. Dieser Gesichtspunkt ist nicht etwa bloss für Bach, sondern auch besonders für Beethoven beherzigenswerth. Wo man die Wahl hat, vermeide man die bei den Griechen »verpönten« Cäsuren, es wird der Ausdruck dadurch ausserordentlich gehoben werden.
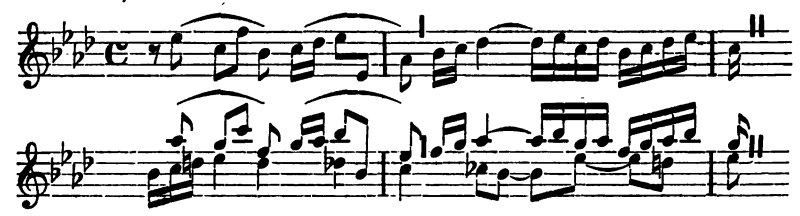
§ 100.

Binnen-Cäsur innerhalb des Kolons.

Die Alten wenden ausser den Cäsuren am Kolon-Ende häufig auch im Inlaute des Kolons eine Cäsur an. Das sind die Binnen-Cäsuren. Sie sind erforderlich in den anapästischen, aus Tetrapodien, resp. Tetrapodien und Dipodien bestehenden Perioden, wie in dem Beispiele aus Aeschylus' Eumeniden § 27, wo nicht bloss am Ende der Tetrapodien, sondern auch im Inlaut derselben am Ende der Dipodie eine männliche Cäsur eintritt (es ist die Cäsur No. 2 unserer Zählung § 97). Die modernen Dichter haben diese Cäsur anzuwenden nicht den Trieb gehabt, die Alten hatten ihn. Bach hat ihn auch, und zwar finden wir, dass Bach auch darin mit den Alten übereinstimmt, dass er die Binnencäsur für die anlautende oder die anlautenden Tetrapodien der Periode anwendet, dagegen für die auslautende nicht. Wohlt. Klav. 1,2 C moll:



Ebenso 2,17 As dur:
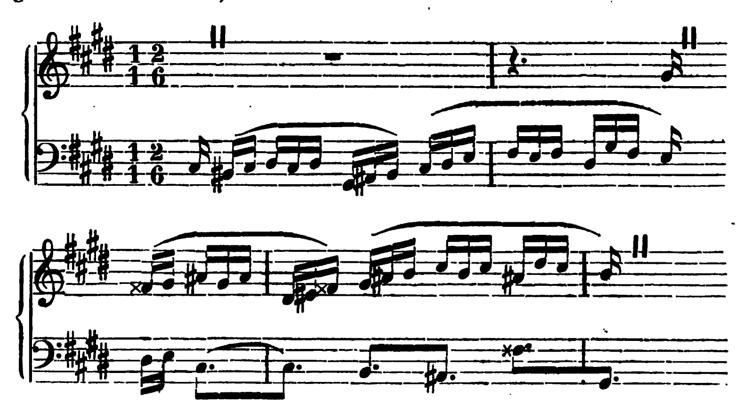


§ 101.

Trochäische Cäsuren.

Im trochäischen Rhythmus ist die Cäsur nach jedem der Chronoi protoi des 3 zeitigen Versfusses möglich, nach dem ersten und zweiten wird es eine männliche, nach dem dritten Chronos die weibliche sein. Auch hier giebt es Binnencäsuren, namentlich im hexapodischen Kolon mit Anakrusis, dem sogenannten jambischen Trimetron der Alten. Die Binnencäsur kommt hier am häufigsten nach der auf die zweite Hebung folgenden Senkung vor und heisst, weil sie fünfehalb Versfüsse absondert, die Caesura penthemimeres:

Das Récht des Hérrschers | üb' ich áus zum létzten Mál.

Die moderne Musik operirt nicht gern mit diesem Rhythmus. Der geniale Johann Sebastian weiss aber auch in diesem den übrigen modernen Komponisten widerstrebenden Rhythmus zu schreiben; freilich ist er auch bei ihm nicht häufig, er kommt vor in einer der den tonischen Elementen nach vollendetsten seiner Kompositionen, in der Fuge Wohlt. Klav. 2,4 Cis moll.
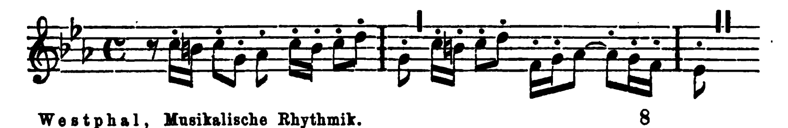


§ 102.

Aufhebung des Legato, Staccato. Wirkung desselben.

Im Inlaute, vom Anfange bis zu seinem Ende soll das musikalische Kolon legato vorgetragen, ein Ton an den andern gebunden werden, sowohl in dem Gesange wie auch im Spiele der Instrumente. Es sind besondere ausnahmsweise Stimmungen, in welchen man in der Sprache des gewöhnlichen Lebens die Kontinuität der Silben und Worte für den Inlaut eines Satzes unterbricht und sie abgerissen auf einander folgen lässt: Angst, Beklemmung und Schrecken, Rathlosigkeit, Verzweiflung, oder sonst tief erregtes Pathos; ohne solchen natürlichen Grund, wo die Stimme von selber »stockt« und, obwohl sie will, nicht fortkann, macht ein abgerissenes Aussprechen der Silben und Worte den Eindruck des Komischen, Zimpferlichen, Pedantischen. Als Ausdruck solcher Stimmungen tritt auch in der Vokalmusik Abgerissenheit der Töne, Unterbrechung des Legato, Staccato ein, welches hier vom Komponisten durch Pausen, selbst Pausen zwischen den Silben eines zusammenhängenden Wortes bezeichnet wird. Die Elemente des musikalischen Rhythmus, § 76, 77, 78 geben Beispiele aus dem »Fidelio«, dem »Don Juan« und Rossini's »Barbier«.

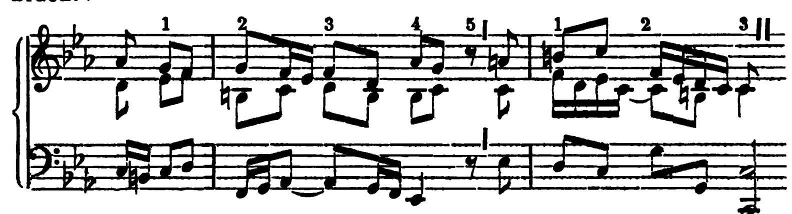
Auch in der Instrumental-Musik ist ein Staccato-Spiel an seinem Orte, zur Erweckung eines hoch-tragischen oder eines komischen Eindrucks, aber auf diese beiden Affekte muss das Staccato in der Instrumentalmusik beschränkt bleiben, falls es natürlich und durch den Inhalt der Musik bedingt sein soll. Es ist nun freilich Sitte, namentlich bei einer inhaltslosen Komposition vom Staccato-Spiel einen häufigen Gebrauch zu machen. Wir denken — aus Verlegenheit des Vortragenden, der nicht weiss, welchen Ausdruck er dem Stücke geben soll, und um die Monotonie zu vermeiden, auch wohl um seine Fertigkeit zu zeigen, zum Staccato seine Zuflucht nimmt, aber dadurch weiter nichts erreicht, als dass die Musik den Eindruck des Komischen macht. Für die Bach'sche Fuge ist ein Unterbrechen des Legato innerhalb des Kolons nur da am Orte, wo es der Komponist (durch Pausen) angezeigt hat oder wo dipodische Binnencäsuren sich aus der rhythmischen Anlage ergeben. Sonst wird die Bach'sche Musik durch Schuld des Vortragenden lächerlich gemacht, wie z. B. Wohlt. Klav. 1,2 in der Czerny'schen Phrasirung:



statt



Warum soll hier der Klavierspieler mit virtuosenhaftem Trotze einen Seiltanz ausführen, wo er dem Stücke seinen richtigen und natürlichen Ausdruck vielmehr dann giebt, wenn er es als ein gemüthstiefes Lied ohne Worte, als ein eindringliches Trostgedicht mit dem Thema: »Lass dich erbitten!« vorträgt! Wozu hätte sonst Bach die eindringlich klagende Pentapodie im 27sten Takte zur Anwendung gebracht?



Wozu sonst die doch wahrhaftig nicht seiltänzernde Wiederholung des Themas auf dem schliessenden Orgelpunkte? Beethoven's gelegentlichen Ausspruch, dass er seine Musik so viel wie möglich legato hören wolle, siehe bei Lenz, Ueber die drei Stilarten Beethoven's 1, 2 Ausg. S. 38: »Hand und Klavier müsse Eins sein, der Fingertanz des Staccato sei eine Unsitte«.

---

4. Kapitel.

Das anakrusische Kolon.

§ 103.

Anakrusis kommt nicht bloss im Anfangskolon einer Komposition vor.

Der hier für die Beurtheilung der Cäsur eingeschlagene Weg führt noch zu einem anderen Ziele, nämlich zur rationellen Auffassung desjenigen, was man in der Musik Auftakt oder Anakrusis nennt. Die gewöhnliche Definition des Auftaktes als derjenigen Note oder Notengruppe, welche zu Anfang des Musikstücks vor dem Beginne des ersten Taktes steht, ist so unrichtig, wie nur etwas sein kann. Denn der Auftakt würde hierdurch bloss dem Anfange des Musikstückes zugeschrieben, während er doch für den weiteren Fortgang des Stückes

ein gleiches Recht wie für den Anfang hat. Am klarsten ist dies in der Vokalmusik. Denn so oft der Auftakt im poetischen Texte steht, so oft auch der Regel nach in der Melodisirung:

In diesen heil'gen Hallen
kennt man die Rache nicht,
und ist der Mensch gefallen,
führt Liebe ihn zur Pflicht.

Jedes poetische Kolon beginnt hier mit der Anakrusis, und ebenso viele Anakrusen hat auch die Musik, auch wenn man bisher dem Auftakte des zweiten, dritten und vierten Kolons diesen Namen verweigert.

§ 104.

Die verschiedenen Formen der Anakrusis abhängig von der Cäsur.

Ist die Musik wie hier mit einem Worttexte verbunden, so ist die Frage, welche Senkungen Auftakte sind, recht müssig, der Text giebt hier die massgebende Entscheidung. Aber auch die blosse Instrumentalmusik hat Auftakte. Es geht dies aus demjenigen hervor, was wir oben § 97 über die Cäsur daktylischer Rhythmen gesagt haben. Die Cäsur ist nämlich das Ende eines Kolons, die auf die Cäsur folgenden Töne sind der Anfang eines neuen Kolons. Fällt im daktylischen Rhythmus die Cäsur des Kolons hinter den ersten Chronos protos des Versfusses (Cäsur No. 1 § 97), so beginnt das folgende Kolon mit drei Chronoi protoi, welche die rhythmische Geltung der Senkung, also der Anakrusis haben, da man die anlautende Senkung eines Kolons Anakrusis nennt. Wir haben hier also ein daktylisches Kolon, welches eine Anakrusis in der Form ♬♪, eine tribrachische Anakrusis hat. Befindet sich die Grenzscheide des Kolons hinter dem zweiten Chronos protos des daktylischen Versfusses (Cäsur No. 2), so beginnt das folgende Kolon mit einem Auftakte, welcher die Form ♬ hat. Befindet sich die Cäsur des Kolons hinter dem dritten Chronos protos des daktylischen Versfusses (Cäsur No. 3), so beginnt das folgende Kolon mit einer Anakrusis, welche die Form ♪ hat. Nur dann, wenn die Cäsur am Ende des daktylischen Versfusses, hinter dem vierten Chronos protos desselben eintritt (Cäsur No. 4), beginnt das folgende Kolon mit der Hebung, mit dem vollen daktylischen Versfusse, nicht mit der Anakrusis.

No. 1 . . . . ♬♬ ♪ | ♬♪ ♬♬ . . . .

No. 2 . . . .

No. 3 . . . .

No. 4 . . . .

Also bei den Cäsuren No. 1, No. 2, No. 3 entstehen im daktylischen Rhythmus Kola mit der Anakrusis, bei der Cäsur No. 4 Kola mit vollem daktylischen Versfuss im Anlaute. Bei den Alten heissen im daktylischen Rhythmus Kola, welche mit der Senkung oder der Anakrusis beginnen, anapästische Kola, und so sollen sie auch in der modernen Instrumentalmusik genannt werden, obwohl der antike Anapäst, soviel wir wissen, nicht mit der Form und auch nicht mit der Form , sondern nur mit der Form anlautet.

Analog wird auch im trochäischen Rhythmus und im ionischen die anakrusische Form eines Kolons durch die Beschaffenheit der Cäsur bestimmt werden, welche die Grenze des vorausgehenden Kolons ausmacht. Im trochäischen Rhythmus kann die Anakrusis die Form oder haben, kann einen Chronos protos oder einen disemos enthalten. Analog auch im ionischen Rhythmengeschlechte, welches auch in Beziehung auf Cäsur und Anakrusis weiterhin näher zu erörtern sein wird.

Es ergiebt sich, dass in Musikstücken jedweden Rhythmengeschlechtes anakrusische Kola sehr wohl auch dann vorkommen können, wenn der erste Anfang derselben mit einer Hebung, mit einem vollen Versfusse beginnt, denn alle Auftakte im weiteren Verlaufe des Stückes werden durch die Cäsuren am Ende der Kola bestimmt. So beginnt im Wohlt. Klav. die Fuge 1,18 Gis moll mit einer Hebung, aber schon das zweite Kolon beginnt mit der Anakrusis, also das erste Kolon ist ein daktylisches, das zweite ein anapästisches.
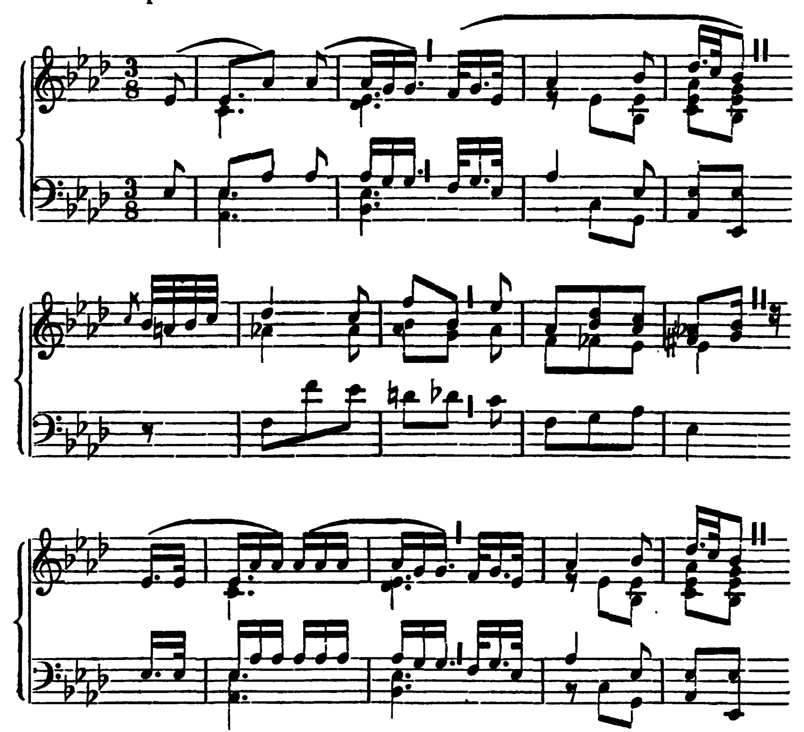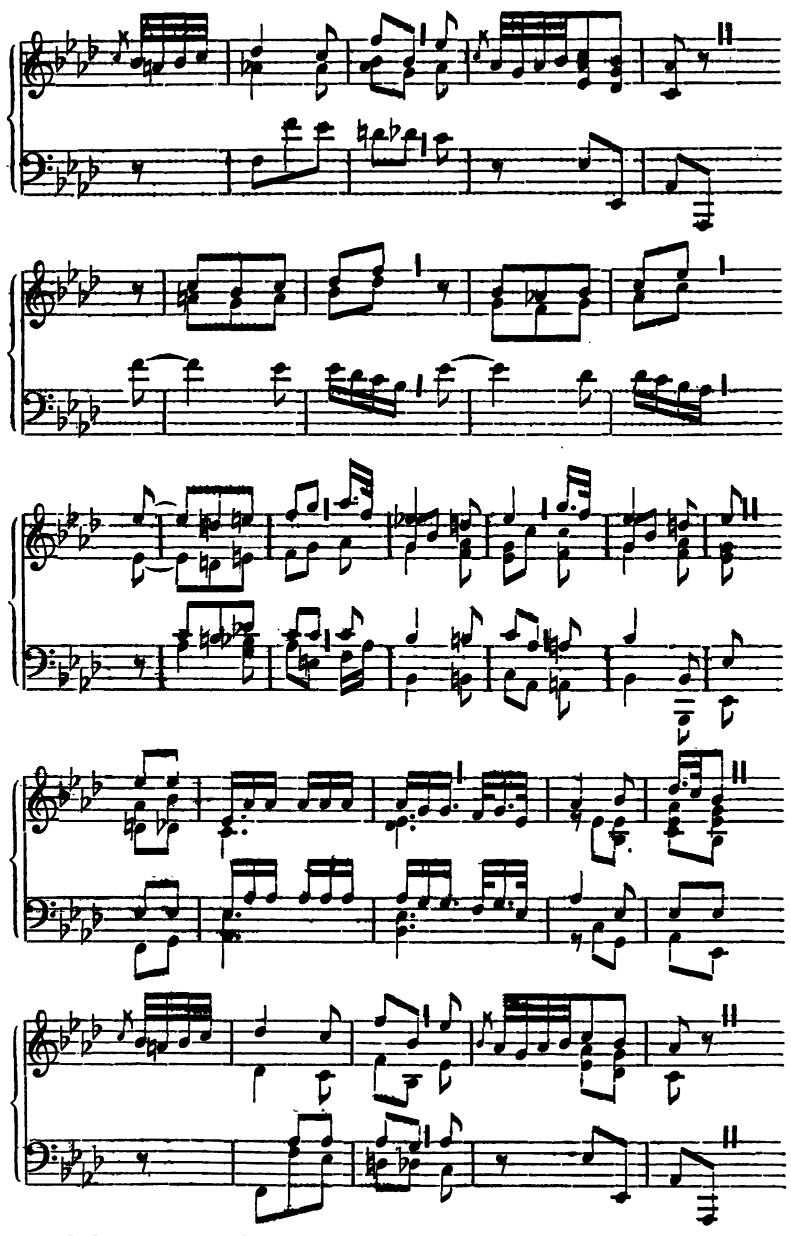


§ 105.

Charakter der Anakrusis und des thetischen Anlautes, erläutert an Beethov. Klav.-Sonate No. 12 As dur, Andante.

Wenn im Inlaute einer Komposition in den Grenzscheiden der Kola keine Pausen stattfinden, so wird an allen Stellen, wo eine männliche

Cäsur vorkommt, das darauf folgende Kolon mit einer Anakrusis beginnen, bei einer weiblichen Cäsur No. 4 wird dagegen ein voller mit der Hebung anlautender Versfuss den Anfang des folgenden Kolons bilden. Ein Blick auf die kleine Tafel § 104 macht dies anschaulich. So wird ein fast fortwährender Zusammenhang zwischen männlicher Cäsur und anakrusischem Anfang des Kolons stattfinden, ebenso zwischen weiblicher Cäsur und Anfang mit der Hebung. Es wird daher, was oben über den Charakter, welcher durch die männliche Cäsur der Komposition gegeben wird, ebenso auch als Eigenthümlichkeit anakrusischer Kompositionen zu sagen sein. Die griechische Rhythmik spricht den Satz aus: »von den Rhythmen sind die mit der Hebung anlautenden die ruhigeren, indem sie eine Gemüthsstimmung mit gelassenem, ruhigem Ausgangspunkte hervorrufen; die mit der Anakrusis anlautenden sind bewegt, indem sie der Stimme einen Aufschwung gewähren«. Wie richtig hier die Alten empfunden, können wir nachfühlen, z. B. beim ionischen Rhythmus des Andante der Beethoven'schen As dur-Sonate für Klav. Op. 26.





Jede der vorstehenden Zeilen bildet ein ionisches Metron, die 5 ersten und die 2 letzten je ein Tetrametron (aus 4), die sechste

ein Trimetron (aus 6 Ionici a minore). Das letzte Kolon der sechsten Zeile ist ein verkürztes katalektisches Dimetron, genannt Päon epibatus § 85: — —́ — — —́ — | ⏑⏑ —́ — — —́ — | ⏑⏑ —́ — — —́
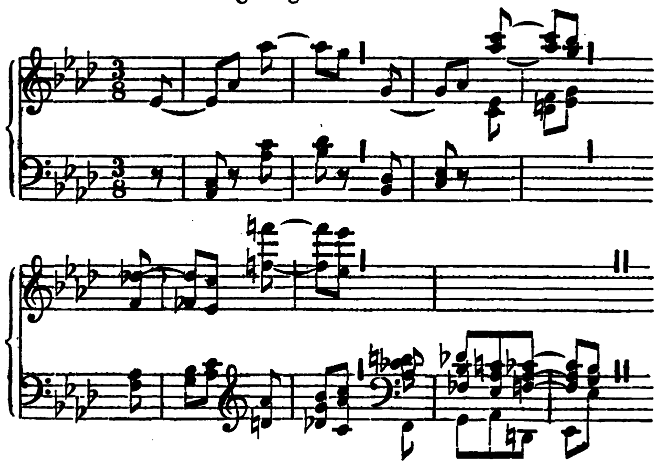
das erste Kolon der siebenten Zeile ein durch Vortakt (in Absch. IV) erweitertes Dimetron, genannt 14 zeitiges Epitriton § 86:

— — ⏑́⏑⏑ ⏑⏑⏑ ⏑́⏑⏑ | ⏑⏑⏑ —́— ⏑́⏑ — ||

Dem Anfange der Zeile giebt man in dem Beethoven'schen Andante bei der gewöhnlichen Art des Vortrages den Auftakt, im Inlaute der Zeile (des Tetrametrons) lässt man keinen Auftakt hören. Das ist gerade so, wie wenn in dem ionischen Tetrametron des Horaz auf Ionici a minore ein Dimetron ionicum a majore folgen würde:

⏑⏑ —́ — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ | —́ — ⏑⏑ —́ —

oder wie wenn sich innerhalb eines anapästischen Tetrametron der Rhythmus für das zweite Kolon in den daktylischen verwandeln würde. Die Koncinnität erfordert es jedenfalls, dass in den Zeilen des Beethoven'schen Andantes nicht bloss das erste, sondern auch das zweite Kolon mit einer Anakrusis beginnt. Zudem ist im ersten Kolon als der Protasis nach allgemeiner Analogie (vgl. § 100) auch eine das Dimetron in zwei Monometra sondernde Binnencäsur wünschenswerth. Nach diesen Grundsätzen ist unsere Phrasirung der Beethoven'schen Zeilen gemacht worden. Wir haben dadurch überall anakrusische Kola gewonnen. Dass Beethoven selber so gefühlt hat, zeigt sich aus der Variation IV, die schwerlich anders als mit Einhaltung der entsprechenden Cäsuren und Anakrusen vorgetragen werden kann:
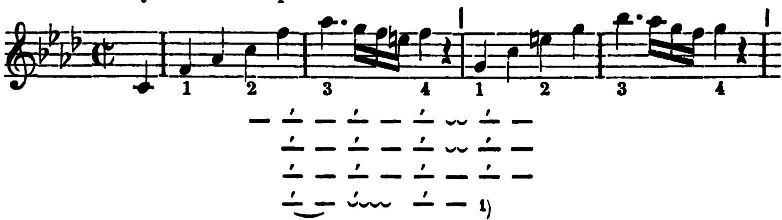


Tragen wir mit den sich hier ergebenden Cäsuren, von denen Niemand in Abrede stellen wird, dass sie von dem Komponisten selber so gemeint sind, auch den Anfang des Andante vor — spielen wir es mit Einem Worte, wie es von uns oben § 105 phrasirt ist — dann lässt sich an den beiden verschiedenen Vortragsweisen erkennen, wie wahr der von den griechischen Rhythmikern gemachte Unterschied ist, dass Anlaut mit der Thesis das Ethos der Ruhe, dagegen anakrusischer Anlaut grössere Bewegtheit, ein rascheres und schneller pulsirendes Leben hervorbringt. In jeder der beiden verschiedenen Vortragsweisen lässt das Andante etwa dasselbe Bild vor unserem inneren Auge erscheinen, aber wir werden auf verschiedene Weise davon afficirt, oder richtiger, es ist unsere Receptivität eine andere: das eine Mal ist es ein heisser Sommermittag, der Himmel überaus klar, aber unsere Stimmung eine träge, unsere Ruhe eine energielose; das andere Mal ist es ein belebender klarer Sommermorgen, wo uns die Wärme wohlthut, aber noch nicht unsere Kraft gebrochen hat, — im ersten Falle weiche Passivität in idyllischer Stimmung, das zweite Mal auf derselben Grundlage ein fast dramatisches Bild, reich an lebensvollen Einzelheiten. Die Verschiedenheit des Ethos ist fühlbar für jedermann, sie wird durch nichts hervorgebracht als durch die Anakrusen im Inlaute der ionischen Periode, die das eine Mal fehlen, das andere Mal vorhanden sind.

§ 106.

An Beethoven's Klavier-Sonate No. 1 F moll, Allegro.
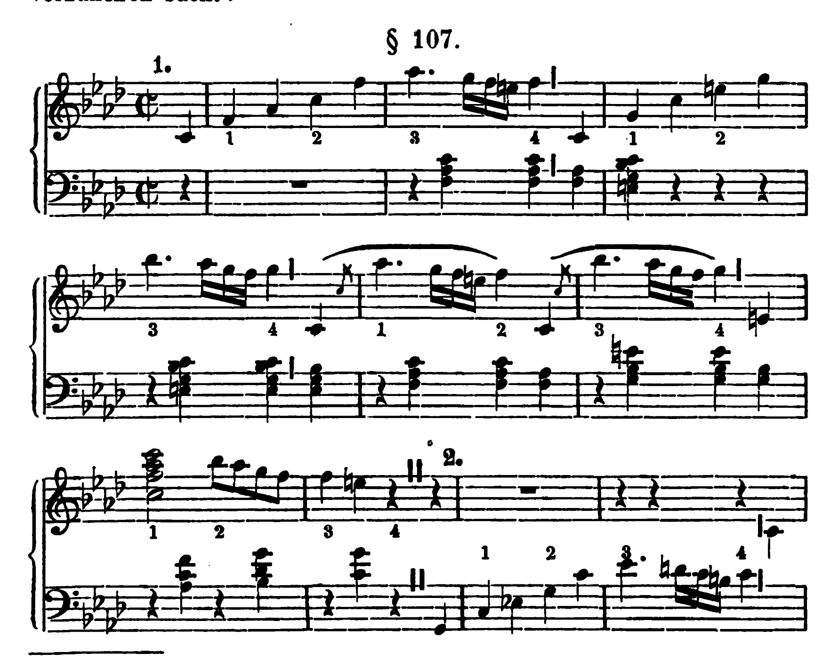
Anknüpfend an die zu Ende des § 104 gemachte Bemerkung, dass auch in Stücken, deren Anfangs-Kolon mit dem schweren Takttheile des Versfusses beginnt, die Vorliebe des Komponisten für die Anakrusis so gross sich zeigt, dass schon das zweite Kolon ein anakrusisches ist (nach Art des mit thetisch-daktylischer Tripodie beginnenden, mit anakrusisch-anapästischer Tripodie fortfahrenden heroischen Hexametrons der Griechen), fügen wir hinzu, dass es zwar auch an umgekehrten Fällen nicht fehlt (anakrusisches Anfangs-Kolon, zweites Kolon ohne Anakrusis, wie die zweite Periode des III, 6 anzuführenden Beethoven'schen Andantes As dur) und dass dieselben sogar ganz unerwartet auch bei der Repetition eines Fugenthemas eintreten können (vgl. Abschn. V), dass aber im Allgemeinen der Komponist bei anakrusischem Anfange eines Stückes auch die folgenden Kola desselben mit Anakrusis zu bilden pflegt. Wenn man die erste Beethoven'sche Klavier-Sonate F moll, Allegro auf die herkömmliche Weise vorträgt, so ist

das erste Kolon eine anapästische, das zweite und die folgenden eine thetisch-daktylische Tetrapodie:
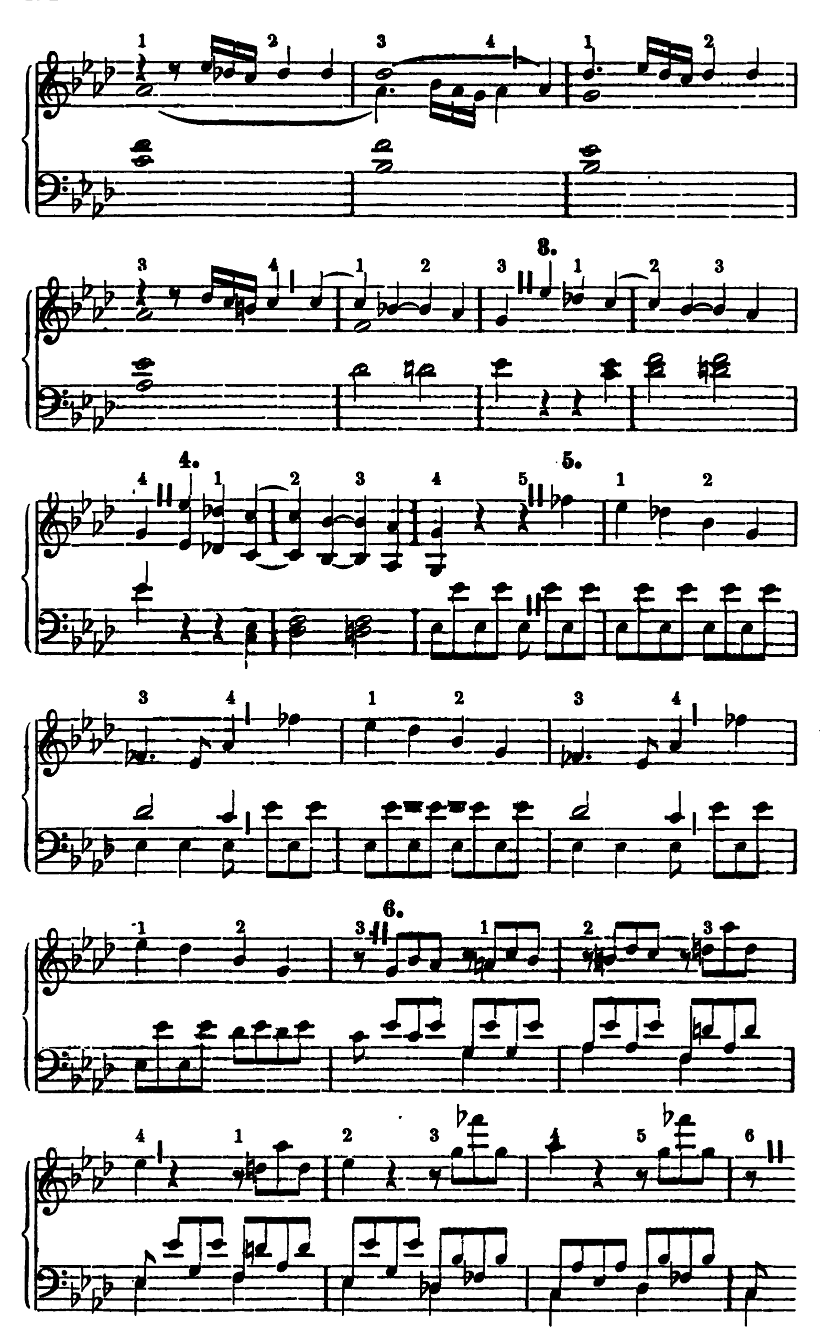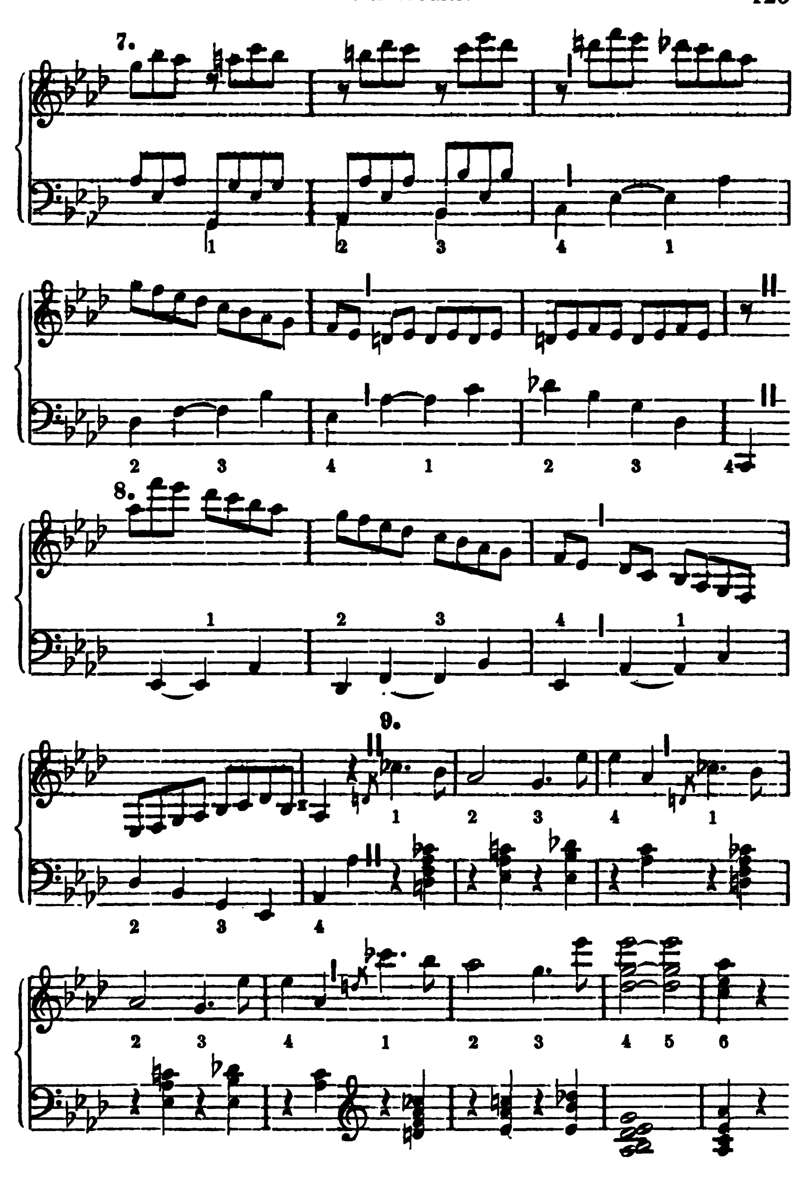


Man versuche nun so zu spielen, dass nicht bloss das Anfangskolon, sondern auch die folgenden Kola anapästische, nicht thetisch-daktylische Tetrapodien sind, indem man aus der begleitenden unteren Stimme die betreffenden Noten als Anakrusen der Melodiestimme hervorzuheben sucht:

§ 107.



1) Boeckh in seiner Kolotomie der Pindarischen Perioden wählt eine Abtheilung wie die in dem vorstehenden metrischen Schema, indem er bei anakrusischem Anlaute der Periode die inlautenden Kola nicht wiederum mit der Anakrusis, sondern mit der Thesis beginnen lässt. Dass hierzu keine innere Nothwendigkeit vorhanden ist, zeigt die moderne Musik; vgl. die im folgenden § gegebene Auffassung derselben Beethoven'schen Sonate. Von den Wortcäsuren ist die Kolotomie bei Pindar unabhängig; vgl. § 94.


1
2
3
4
1
2
3
4
1
2
3
3.
1
2
3
4
4.
1
2
3
4
5
5.
1
2
3
4
1
2
3
4
1
2
6.
3
1
2
3
4
1
2
3
4
5
6



§ 108.

Metrisches Schema desselben.

So sind für den ganzen Sonaten-Satz die gesammten rhythmischen Glieder, die natürlich auch die melischen Glieder sind, durchaus kon-

cinn geworden. Ein jedes Kolon beginnt mit der Anakrusis (der jedesmal vor der Zahl 1 stehenden Note vom Umfange eines Viertels — Chronos disemos — oder dreier Achtel — Chronos trisemos, vgl. § 104), nur die drei Schluss-Kola sind nicht anapästisch, sondern thetisch-daktylisch. Die Rhythmopöie sieht ganz antik aus und würde sich durch antike Schemata etwa folgendermassen darstellen lassen, wobei wir uns die in Absch. IV zu behandelnde Zusammensetzung der Kola zu Perioden zu anticipiren erlauben, und durch Zahlen am Ende des Perioden-Schemas den Umfang der in der Periode enthaltenen Kolagrössen übersichtlich veranschaulichen.

1. — ″ — ⏗ — ″ ⏑⏑ ⏗ | — ″ — ⏗ — ″ ⏑⏑ ⏗ | — ″ ⏑⏑ ⏗ , — ″ ⏑⏑ ⏗ | — ″ — ⏑⏑⏑ ⏗ — ⏔ || 4444
2. — ″ — ⏗ — ″ ⏑⏑ ⏗ | — ″ ⏑⏑ ⏗ , — ″ ⏑⏑ ⏗ | — ″ ⏑⏑ ⏗ , — ⏗ ⏑⏑ ⏗ | — ″ — ⏗ — ⏗ || 4443
3. — ⏗ — ″ — ⏗ — ″ || 4
4. — ⏗ — ″ — ⏗ — ″ ⏔ ⏔ || 5
5. — ″ — ⏗ — ″ ⏗ | — ″ — ⏗ — ″ ⏗ | — ″ — ⏗ — ″ || 443
6. ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ″ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ″ | ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ″ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ″ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ″ || 46
7. ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ″ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ″ | ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ″ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ″ | ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ″ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ″ || 444
8. ⏑⏑ ⏗⏑⏑ ″⏑⏑ ⏗⏑⏑ ″ | ⏑⏑ ⏗⏑⏑ ″⏑⏑ ⏗⏑⏑ ⏗ || 44
9. ⏗ ⏑ ″ , ⏗ ⏑ ″ — | ⏗ ⏑ ″ , ⏗ ⏑ ″ — | ⏗ ⏑ ″ , ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏗ || 446

Hier liegt nun eine Beethoven'sche Instrumental-Strophe vor, philologisch, so gut es geht, genau durch antike Schemata ausgedrückt. Sie wird im Zusammenhange der ganzen Sonate unmittelbar darauf als Antistrophe repetirt, bis dann eine längere in einer anderen Tonart schliessende Epode folgt, die so gebildet ist, dass die nämliche Strophe im Anfange eine Erweiterung erfahren hat, oder genau genommen, dass sie aus zwei Strophen zusammengesetzt ist, die erste abweichend von der vorstehenden, die zweite bis auf die veränderte Tonart und eine Abweichung in der Mitte und am Schlusse genau mit der vorstehenden übereinstimmend.

§ 109.

Vergleich der Beethoven'schen Instrumentalstrophe mit einer Strophe Pindar's.

Man braucht nicht, wie es in dem vorliegenden Buche von Anfang an geschehen ist, die Betrachtungsweise der modernen musikalischen Rhythmik auf die antike Rhythmik und die Doktrin des Aristoxenus und der alten Metriker zu basiren, um die Beethoven'sche Strophe

mit einer Pindarischen in Parallele zu stellen. Sind doch die Beziehungen zu Pindar auch abgesehen von der Repetition als Antistrophe und der sich anschliessenden Epode zahlreich genug. Dem äusseren Eindruck nach, den die Beethoven'sche Strophe macht, steht sie einer Pindarischen, von der Formation der einzelnen Versfüsse abgesehen, so nahe wie möglich; wenn wir nicht wüssten, dass Beethoven die Strophe schon im Jahre 1796 komponirt, so läge die Vermuthung nicht so fern, dass der Komponist mit einer nach dem Boeckh'schen Texte veranstalteten Pindar-Ausgabe nicht ganz unbekannt gewesen sei.

§ 110.

Fortsetzung.

Der Unterschied zwischen Beethoven'scher und Pindarischer Strophe besteht darin, dass unsere wissenschaftliche Kenntnis von der Beethoven'schen in allen Stücken viel genauer und zweifelloser als bei der Pindarischen ist. Und wäre selbst, was ich zunächst keinen Grund habe vorauszusetzen, bei der von mir gegebenen Abtheilung der Beethoven'schen Kola und Perioden das eine oder das andere verfehlt, so darf man doch sicher sein, dass bei Beethoven einst alle Schwankungen in der Kolotomie aufhören werden, während bei Pindar immer viele Bedenken in dieser Beziehung übrig bleiben, die sich niemals völlig schlichten lassen werden. Dahin gehört nun bei Pindar auch der rhythmische Umfang des einzelnen Versfusses (wir können das Rhythmengeschlecht nur problematisch bestimmen) und die Stelle für die Hauptaccente des Kolons. Bei Beethoven ist auch dies zweifellos sicher, das erstere ergiebt sich unmittelbar aus dem Notenwerthe, und für die Hauptaccente der Kola brauchen wir nur den von Beethoven gesetzten Taktstrichen zu folgen, indem wir ihre accentuelle Bedeutung nach dem im Abschnitte IV anzugebenden Gesichtspunkten für die verschiedenen Kola der Periode zu modificiren haben. Nach dieser Norm haben wir in unserem Beethoven'schen Schema die Hauptaccente der Periode durch ″ bezeichnet. So fallen in den Tetrapodien der ersten und zweiten Periode die Hauptaccente auf die erste Hälfte der Dipodien, in der Hexapodie (Trimeter) der sechsten Periode auf die zweite Hälfte, eine Betonung, die auch für den antiken Trimeter durch die Quellen so bestimmt, aber von Ritschl und seinen Anhängern abgeleugnet wird.

§ 111.

Fortsetzung.

Genauer ist die Beethoven'sche Rhythmopöie als die Pindarische in folgenden Stücken:

1) die Cäsur zwischen zwei Kola ist stets eingehalten, auch die Binnencäsuren sind von Beethoven beachtet: in dem dritten Kolon der ersten, und im zweiten und dritten Kolon der zweiten Periode wie auch in den drei ersten Kola der neunten. Wir haben diese Binnencäsuren des Dimetrons und Trimetrons durch Kommata angedeutet.

2) Sie hält mehr eine symmetrische Ordnung und Gleichförmigkeit ein als die Pindarische. In den fünf ersten Perioden ist die Anakrusis eine zweizeitige Länge, in den drei folgenden ist sie eine (der antiken Rhythmik fremde) tribrachische Anakrusis, nur die letzte Periode ist ohne Anakrusis — wenigstens nur mit einem Vorschlage — gebildet. Damit übereinstimmend herrscht in den fünf ersten Perioden die spondeische Form des vierzeitigen Versfusses vor, in den drei folgenden durchgängig die proceleusmatische bis zum Ausgange der achten Periode, in der neunten Periode walten die vier- und dreizeitigen Längen vor.

Solche symmetrische Ordnung, die man a priore eher für die antike, als für die moderne Rhythmik voraussetzen sollte, findet sich augenfälliger und öfter bei Beethoven, als bei Pindar, bei dem man sie vorwiegend in den von uns sogenannten daktylo-epitritischen Strophen suchen muss, mit denen man überhaupt dem metrischen Bau nach die vorstehende Beethoven'sche Strophe am nächsten vergleichen darf. Sehr gewöhnlich ist sie dagegen in den Strophen des Aeschylus.

§ 112.

Fortsetzung.

Die Beziehungen zwischen unserer Beethoven'schen und einer Pindarischen Strophe bestehen besonders in der Zusammensetzung der Kola zu Perioden und hätten ihr eigentliches Interesse für unsere Betrachtung der modernen Rhythmik erst im folgenden Abschnitte. Wir treffen bei Beethoven durchaus die »langen Verse« Pindar's wieder — denn Verse pflegt man bei Pindar nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche der Editoren zu nennen, was nach richtiger Terminologie Periode heissen sollte und dem der Name Vers nach antiker Termino-

logie in keiner Weise zukommt. Die Beethoven'schen Perioden sind sogar im Allgemeinen noch länger als die Pindarischen, denn selten wird man es bei Pindar finden, dass wie hier bei Beethoven unter neun Perioden zwei viergliedrige, drei dreigliedrige, zwei zweigliedrige, zwei eingliedrige vorkommen. Besonders ist auch dies zu beachten, dass die von dem vorherrschenden tetrapodischen Umfange abweichenden Kola (die zwei Tripodien, die zwei Hexapodien, die Pentapodie) stets so gestellt sind, dass sie das Ende einer Periode oder eine eigene Periode bilden, was sich genau mit der Pindarischen Manier berührt, z. B. in den logaödischen Strophen die Perioden mit einem tripodischen Kolon zu schliessen.

§ 113.

Was von der Hypothese der sogenannten Eurhythmie in den antiken Strophen zu halten.

Der Vergleich einer Beethoven'schen Strophe mit einer Pindarischen giebt uns Veranlassung auf ein vermeintliches Princip der Kola-Anordnung in den antiken Strophen zurückzukommen (vgl. § 93). Bei unserer ersten Bearbeitung der griechischen Rhythmik und Metrik hatten wir die Hypothese aufgestellt, dass in der scheinbar willkürlichen Reihenfolge verschiedener Kola doch immer eine bestimmte Ordnung vorhanden sein müsse, etwa eine ähnliche Ordnung, wie beim Respondiren der Strophen eines aus ungleichen Systemen bestehenden Canticums der griechischen Tragödie, eine mesodische oder palinodische u. s. w., wie diese Arten verschiedener Gruppirung von Hephästion und anderen Metrikern genannt werden. Es ging gerade wohl an, auf diese Weise für das Auge eine leidliche Form bezüglich der Responsion der Kola einer Strophe herzustellen, die wir damals Eurhythmie nannten. Für das Ohr, so glaubten wir, sei die Responsion der einander gleichen Kola durch die Responsion der auf sie kommenden Abschnitte der Musik, wie auch für das Auge durch die gleiche Art der Orchestik wahrnehmbar gemacht worden, denn dass eine für unser Auge durch zum Theil komplicirte graphische Darstellungen auf dem Papiere fasslich werdende Ordnung noch immer keine Ordnung für die griechischen Zuhörer war, das verhehlten wir uns nicht. Aber ohne eine solche durch die Musik fasslich zu machende Responsion der Kola, so dachten wir, würde in der Zusammensetzung der Strophe Unordnung herrschen, kein Rhythmus, der doch nach

Aristoxenus die Ordnung in den einzelnen Zeitabschnitten, also auch in den Kola sei, sondern Arrhythmie. Diese von mir und Rossbach im Jahre 1853 aufgestellte Hypothese wurde mit grossem Beifalle aufgenommen. Ich meinerseits sagte mich von ihr in dem »Systeme der antiken Rhythmik« (1866) und in der zweiten Auflage der »Griechischen Metrik« (1868) gänzlich los und erkannte in ihr eine grundlose Täuschung, indem ich die auf das Auffinden sogenannter Eurhythmien in den antiken Strophen verwendete Arbeit für einen geschäftigen Müssiggang erklärte. Das Geschäft des Eurhythmirens wurde dann durch J. H. Schmidt weiter fortgesetzt, der »auf Grundlage des von Rossbach und Westphal aufgefundenen Gesetzes der Eurhythmie und dasselbe berichtigend« eine lange Reihe dicker Bücher über die Metra Pindar's und der griechischen Dramatiker geschrieben hat, zur grossen Genugthuung derer, welche die beiden Entdecker des angeblichen Gesetzes mit freundlichem Lobe überschüttet hatten und nun gegen den einen derselben von heftigem Unwillen erfüllt waren, dass er an der Stelle der »Eurhythmie« der Regellosigkeit in der Zusammensetzung der Kola das Wort rede.

Es war ebenso bequem als misslich, sich bei der vermeintlichen »Eurhythmie« auf etwas zu berufen, was wir nicht kennen, nämlich auf die Musik Pindar's und des griechischen Dramas. »Wäre diese Musik auf uns gekommen, dann würden wir uns überzeugen können, wie die Kola der Pindarischen und dramatischen Strophen, welche eurhythmisch respondiren, in der Musik durch gleiche oder ähnliche Melodien ihre Zusammengehörigkeit zweifellos dokumentiren. Denn wenn dies nicht der Fall wäre, so bestände in jenen Strophen keine rhythmische Ordnung, dann hätten gerade die ersten Meister der musischen Kunst der Alten nichts von Rhythmik gewusst und empfunden.«

Es wäre nun das nächstliegende gewesen, bei den Meistern unter den modernen Komponisten sich Raths zu erholen. Denn wenn Beethoven, Mozart und Bach auch nicht für das griechische Alterthum zeugen können, so sind sie doch mindestens nicht schlechtere Komponisten als Pindar und die alten Dramatiker. Keiner von uns hat jemals in ihrer Musik rhythmische Unordnung, Willkür, Regellosigkeit, Verstösse gegen den Rhythmus, Arrhythmie gefunden. Und doch verbinden sich in ihren Kompositionen Kola verschiedener Ausdehnung: Tetrapodien, Dipodien, Tripodien, Pentapodien, Hexapodien, ohne dass ein besonderer Plan in der Aufeinanderfolge, wie dasjenige, was wir früher

griechische Eurhythmie nannten, vorhanden wäre[1]). Das vorliegende Beispiel aus Beethoven verbindet drei verschiedene Arten von Kola. Wären es die Kola eines griechischen Textes, so würde man wohl schon — denn die Kola der griechischen Metra sind auf dem Papiere, namentlich im Auslaute, sehr dehnbar — irgend eine Art und Weise ausgesonnen haben, sie zu einer schön sich ausnehmenden »Eurhythmie« zu vereinigen. Aber mit der musikalischen Responsion der sich »eurhythmisch entsprechenden« Kola würde es böse aussehen. Damit ist es absolut nichts in der Musik der ersten modernen Meister, weder in Beethoven's erster Klavier-Sonate, noch sonst irgendwo. Und doch ist es eine Musik von sehr fasslichem Rhythmus, trotz der heterogenen »eurhythmisch« unbegründeten Kola.

Damit ist nun über die Unhaltbarkeit von der Hypothese der »eurhythmischen« Kola-Gruppirung Alles gesagt. Denn auf diese Hypothese war man ja bloss deshalb gekommen, weil man sich einbildete, ohne sie müsste die antike Strophen-Komposition unordentlich, regellos, arrhythmisch sein und bei jedem neuen Kolon, welches kleiner oder grösser als die vorausgehenden sei, ein Verstoss gegen den Rhythmus statt finden. Das wird man nun aber bei der vorliegenden Beethoven'schen Strophe weder beim Ende der zweiten Periode, noch bei der eingliedrigen vierten, noch am Ende der fünften, noch der sechsten, noch der neunten empfinden, obwohl an allen diesen Stellen die Verbindung von je vier zu vier Versfüssen verletzt ist, die sich leider auch die Mehrzahl der heutigen Musiker noch immer als die einzig richtige denkt.

§ 114.

Heimsoeth's Hypothese über antike Strophenbildung.

Damit ist aber zugleich die Hypothese Heimsoeth's als unbegründet zurückgewiesen, dass man bei der Kolotomie der Aeschyleischen Strophen niemals so verfahren dürfe, dass unter dipodisch zu messenden Tetrapodien und Hexapodien eine Tripodie oder Pentapodie vorkommen dürfe; in einem solchen Falle müsse man entweder durch andere Abtheilung andere Kola zu gewinnen suchen oder falls dies nicht angehe den handschriftlich überlieferten Text emendiren. Wie sehr dem rhythmischen Gefühle solche Tripodien und Pentapodien zusagen, da-
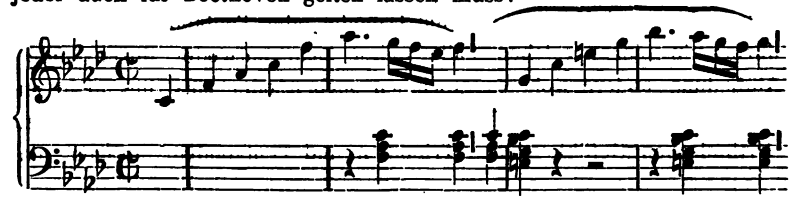
1) Den Versuch der »Griech. Rhythmik« vom Jahre 1853, in den 17 ersten Takten der Figaro-Ouvertüre eine Eurhythmie nachzuweisen, habe ich später zurückgenommen.

von kann man sich durch das Beethoven'sche Beispiel an drei Stellen überzeugen. Solche Einmischungen heterogener Kola kommen schon bei Palestrina (vgl. unten) und späterhin bei Bach vor. Und dass auch die Mozart'sche Musik, bei der man doch Mangel an rhythmischem Fluss gewiss nicht empfinden wird, den Einmischungen solcher Kola durchaus nicht abhold ist, das hätte der Autor jener Hypothese schon aus dem ersten Finale des Don Juan (vgl. § 86) und aus der Arie des »Schwarzen« in der Zauberflöte ersehen können, ganz abgesehen von Partien wie »O lass mich tiefgebeugte weinen« in Gluck's Iphig. Taurie.

§ 115.

Weiteres über die anakrusische Kolotomie in dem Beethoven'schen Beispiele.

Ob nun aber die heutigen Musiker, die Virtuosen und die Theoretiker, mit der von mir gegebenen Kolotomie des Anfangssatzes der ersten Beethoven'schen Sonate einverstanden sein werden, das ist eine andere Frage. Die wenigsten von ihnen werden wohl über diesen Punkt schon reflektirt haben, auch die Editoren der Beethoven'schen Klavier-Sonaten nicht. Bei Beethoven steht vom zweiten bis zum vierten Kolon diejenige Note, welche ich als Anakrusis fasse, nicht unter den Melodie-Noten der oberen Stimme, sondern verbirgt sich für ein Auge, welches gerade nicht scharf ist, in den Noten des begleitenden Basses. Welcher Grund also, sie zu den Melodie-Noten der oberen Notenlinien heraufzuziehen? Schon aus pädagogischen Rücksichten sollte man dies ja unterlassen, denn Takt 5, 6, 7 sind alsdann viel schwieriger auszuführen, was um so misslicher ist, als es die erste Sonate ist, welche der musikalische Pädagog im ersten Theile des Beethoven-Cursus spielen lässt. Natürlich kann das kein Einwand von Belang sein, denn als Beethoven die Sonate schrieb, dachte er nicht daran für Anfänger zu schreiben. Wir sind gezwungen, die betreffende Bassnote als Anakrusis zu fassen aus dem einfachen Grunde koncinner Bildung, welchen ein jeder auch für Beethoven gelten lassen muss:



und so in allen folgenden analogen Takten, auch wenn Beethoven bei der Wiederholung dieser Stelle im zweiten Theile (nach der Repe-

tition des ersten) sämmtliche Anakrusen (auch beim ersten Takte) in die Bassnoten gesetzt und im siebenten Takte gar ausgelassen hat.

§ 116.

Musikalische Wirkung der Anakrusis.

Was aber die Verschiedenheit des ethischen Eindrucks betrifft, den die Beethoven'sche Sonate bei der von mir gegebenen Kolotomie im Gegensatze zu der nach der herkömmlichen Phrasirung ausgeführten Spielweise hervorbringt, so ist dieselbe bedeutend genug, und dieser Unterschied wird hauptsächlich eben durch die zahlreichen Anakrusen, die sich bei meiner Kolotomie ergeben, bedingt. Man sagt von unserer F moll-Sonate, sie sei im Mozart'schen Stile geschrieben. Das ist wahr und wird wohl von vielen anderen eben so wenig wie von mir im tadelnden Sinne gesagt. Aber nach der herkömmlichen Weise ist das Stück, auch von Spielern, die keine Anfänger sind, vorgetragen, allzusehr Mozartisch, Mozartisch in dem allzu simplen Stile, wie wir die meisten von Mozart's Klaviersonaten zu hören gewohnt sind. Man wird überrascht werden, wie dieselbe Sonate, von einem geübten Klavierspieler mit Liebe — NB! nicht mit Unlust und Widerwillen — im Sinne meiner Kolotomie vorgetragen, zwar immerhin den Mozart'schen Stil zeigt, aber daneben schon alle die Eigenthümlichkeiten, die auch den noch jugendlichen Beethoven als Klavier-Komponisten von allen früheren unterscheiden. Wir haben schon hier in dieser ersten, noch dem Lehrer Haydn gewidmeten Sonate der Sammlung den energischen Schwung des Beethoven'schen Symphonie-Satzes, welcher hier zum ersten Male in der Geschichte der Musik für den Klaviersatz auftritt. Worin dieser Symphonie-Charakter beruht, habe ich nicht nöthig zu sagen. Selbstverständlich sind nicht die inlautenden Anakrusen der einzige Grund, denn vorher ist schon manches Klavierstück mit ebenso zahlreichen inlautenden Anakrusen geschrieben worden. Aber es ist überraschend: man nehme der Sonate ihre inlautenden Anakrusen, mit der fast jedes Kolon beginnt, und damit die männlichen Kola-Schlüsse, und wende statt deren die gewohnten weiblichen Kola-Schlüsse an, so ist der Charakter der Energie wieder fort und die alte »simple« Sonate wieder da.

---

5. Kapitel.

Irrationale Verlängerung in der Cäsur.
Choral-Fermaten.

§ 117.

Abstossen oder Verlängern der Schlussnote des Kolons.

Wenn der Vortragende in einem Musikstücke, dessen Kola sich ohne Pause an einander schliessen, die Grenzscheiden derselben zum scharfen, klaren Ausdrucke bringen will, so genügt in vielen Fällen kein Einhalten und Aufheben des Legato, der Vortragende wird den Trieb haben, den Werth der Schlussnote des Kolons zu verkürzen, er wird spielen als ob ein • darüber gesetzt sei:



Für gewisse Kompositionen wird dies Abstossen der Schlussnote am Ende des Legatos nicht unzweckmässig sein. Aber wenn man die unter dem Punkte stehende Note allzu kurz abschlägt, so macht das bei öfterer Wiederkehr den Eindruck des Frivolen und Komischen, mindestens des Muthwilligen und Kecken, und daher wird das Abstossen, wenn man nicht gerade den angegebenen Eindruck hervorbringen will, zur Seite zu lassen sein. Ein anderer Weg, die Endnote des Kolons als solche klar hervorzuheben, besteht nicht in der Verkürzung, sondern umgekehrt in der Verlängerung der Note am Schlusse des Legatos oder vor Wiederbeginn des neuen Legatos. Wohlverstanden nicht eine Verlängerung, welche die durch die verlängerte Note hervorgerufene Ueberschreitung des rhythmischen Werthes durch Verkürzung einer anderen Note auszugleichen sucht, sondern eine wirkliche Verlängerung des rhythmischen Werthes, etwa so:



oder was dasselbe ist

Diesen zweiten Weg haben die Griechen eingeschlagen. Sie nennen das die irrationale Verlängerung. Freilich können wir das bei

den Griechen bloss für den trochäischen, nicht für den daktylischen Versfuss ausdrücklich nachweisen. Wir sind hier nicht in der Lage, auf schon anderweitig Festgestelltes und Anerkanntes hinweisen zu können, und dürfen daher an dieser Stelle jenen Nachweis nicht schuldig bleiben.

§ 118.

Aristoxenus über den irrationalen Trochäus.

In dem trochäischen Metrum der Griechen kann in gewissen Fällen die einzeitige Senkung an Stelle der hier nach dem strengen Rhythmus erforderlichen Kürze durch eine lange Silbe ausgedrückt werden. Das geschieht 1) am Ende eines jeden trochäischen Kolons z. B. eines tripodischen

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ –
statt –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ,

eines tetrapodischen

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –
statt –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ .

2) im Inlaute eines nach Dipodien gemessenen trochäischen Kolons (eines Dimetrons, eines Trimetrons) kann statt der vollständigen (akatalektischen) trochäischen Dipodie –́ ⏑ –́ ⏑ auch die metrische Form –́⏑–́– stehen, z. B. im tetrapodischen Kolon

–́⏑–́– –́⏑–́–
statt –́⏑ –́⏑ –́⏑ –́⏑

und

–́⏑ –́– –́⏑ –́
statt –́⏑ –́⏑ –́⏑ –́ .

Der berühmte Philolog August Boeckh, der erste, der die Rhythmik des Aristoxenus aus einer 2000jährigen Vergessenheit der Wissenschaft wieder zugeführt, hat sich um die griechische Metrik auch dies bleibende Verdienst erworben, dass er mit der eben angegebenen metrischen Eigenthümlichkeit eine Stelle der Aristoxenischen Rhythmik in Beziehung gesetzt hat, auch wenn die von ihm gegebene Interpretation der Stelle verfehlt ist. Wir meinen die Stelle von den irrationalen Zeiten, wie sie dort genannt werden, eine Stelle, die in der Schrift des Aristoxenus dazu bestimmt sein soll, eine vorläufige Erklärung der mit dem in Rede stehenden Ausdrucke bezeichneten Thatsache, keineswegs eine ausführliche Darstellung derselben zu geben. »Das Verhältnis, in

welchem Hebung und Senkung zu einander stehen, ist entweder ein rationales oder irrationales.« Die Ausdrücke rational und irrational wählen wir in Folge der lateinischen Uebersetzung des Martianus Capella, besser würden aus unserer Arithmetik die Ausdrücke kommensurabel und inkommensurabel entsprechen. Rational (kommensurabel) ist nach Aristoxenus das Verhältnis, in welchem Hebung und Senkung im 3 zeitigen Trochäus und im 4 zeitigen Daktylus zu einander stehen. Dort im 3 zeitigen Trochäus sei die Hebung das zweifache der Senkung; hier im 4 zeitigen Daktylus habe Hebung und Senkung gleichen Zeitwerth; das Verhältnis der Takttheile sei dort 1 : 2, hier 1 : 1, ein durch ganze Zahlen ausdrückbares, kommensurabeles, rationales. »Es giebt aber, sagt Aristoxenus, auch einen Versfuss, in welchem die Senkung das arithmetische Mittel zwischen der 1 zeitigen Senkung des Trochäus und der 2 zeitigen des Daktylus ist bei gleichbleibendem Werthe der beiderseitigen 2 zeitigen Hebung. Ein solcher Versfuss ist der irrationale Trochäus von einer 2 zeitigen Hebung und einer $1\frac{1}{2}$ zeitigen Senkung.« Das wäre also das von Aristoxenus angegebene Zeitmass des im trochäischen Metrum statt des 3 zeitigen (rationalen) Trochäus vorkommenden Spondeus, der wie oben angegeben seine Stelle entweder am Ende eines jeden beliebigen trochäischen Kolons oder auch im Inlaute eines Kolons an der Grenzscheide einer trochäischen Dipodie hat.

Die bei den Alten gebräuchliche irrationale Verlängerung besteht also darin, dass der Chronos protos um die Hälfte seines Werthes verlängert wird. Je nachdem der rationale 3 zeitige Trochäus sich als ♬♪, oder ♩♪, oder 𝅗𝅥♩ darstellt, würde der irrationale $3\frac{1}{2}$ zeitige Trochäus durch folgende Noten ausgedrückt sein: ♬♪. |, ♩♪. |, 𝅗𝅥♩. |, — so gross also ist nach Aristoxenus die den strengen rhythmischen Werth überschreitende Verlängerung, welche die Griechen am Ende eines Kolons oder einer Dipodie zuliessen.

§ 119.

Verlängerung der Schlussnote im Kolon des Chorales.

Auch in der modernen Musik giebt es eine das strenge rhythmische Mass überschreitende Verlängerung am Ende der Kola. Sie findet statt im christlichen Chorale und wird hier in der Notenschrift durch die Fermate 𝄐 bezeichnet. Der Schlusston soll »länger« ausgehalten werden.

Um wie viel länger, das hängt von dem Belieben der Singenden oder des Organisten ab. Gewöhnlich wird der unter der Fermate stehende Schlusston des Kolons so sehr verlängert, dass die zusammengehörigen rhythmischen Glieder auseinander gerenkt, dass der Organist noch Zeit genug hat, zwischen den beiden Kola unter der Fermate ein kleines Zwischenspiel anzubringen, dass der rhythmische Zusammenhang aufhört. Wohl manchem ist durch diese Unsitte die Freude am christlichen Chorale verdorben, daher man vielfach die Fermaten gänzlich verbannt und die sogenannten »rhythmischen« Choräle eingeführt hat, in denen jeder Ton im richtigen rhythmischen Zeitwerthe, in welchem er geschrieben ist, gesungen wird.

Die Bach'sche Musik freilich wird sich die Fermaten-Choräle nicht nehmen lassen und statt ihrer die sogenannten rhythmischen Choräle octroyiren lassen dürfen. Denn sowohl in den Kantaten wie in den Passionen hat Bach selber die Fermaten zu seinen Noten hinzugefügt. Spitta macht darauf aufmerksam, welche Abweichungen im Fermatensetzen von der gewöhnlichen Weise bei Bach sich finden.

§ 120.
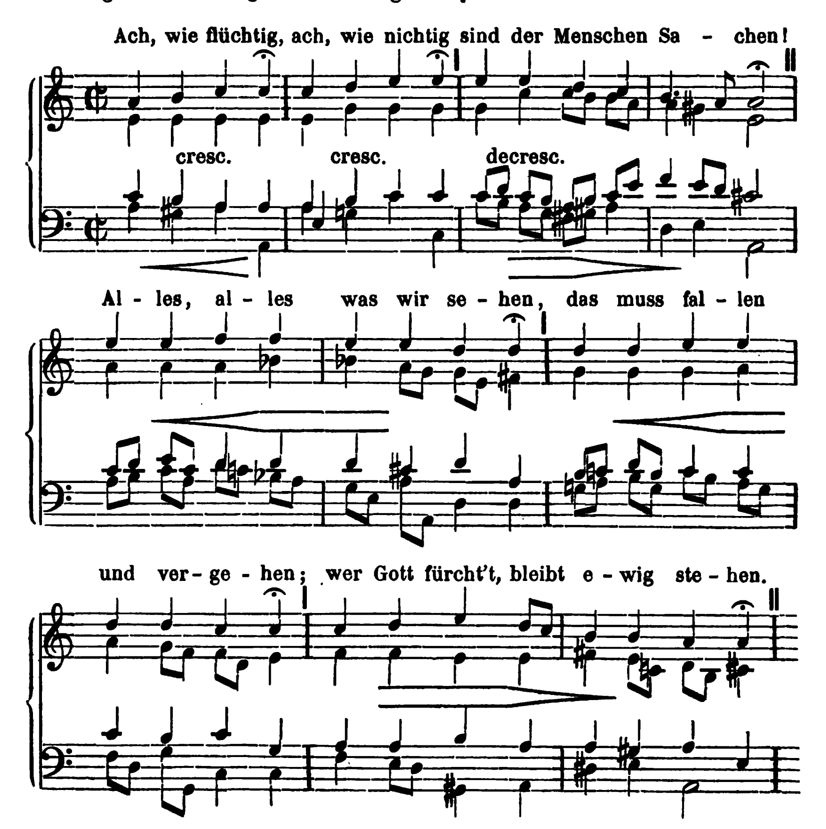
Prüfung des Chorales »Ach, wie flüchtig, ach, wie nichtig« bei Bach.

Gewiss hat die Verlängerung am Ende der Choral-Kola ihren guten Grund. Sie hat ihrem Wesen nach dieselbe Bedeutung wie die am Kolon-Ende vorkommende irrationale Verlängerung der alten Griechen. Der Missbrauch, das Störende, Unrhythmische, Hässliche besteht dort in dem allzulangen Masse, welches hauptsächlich durch die schleppende Bequemlichkeit der singenden Kirchengemeinde der irrationalen Verlängerung eingeräumt wird. Der Zeitwerth müsste nämlich kein willkürlicher, sondern genau derjenige sein, welchen die Angabe des Aristoxenus erheischt. Dass die Verlängerung des Trochäus das arithmetische Mittel zwischen dem Umfange des 3- und des 4 zeitigen Versfusses erreichen soll, hat in der Natur der Sache seine rhythmische Begründung: es soll, damit man das Ende der rhythmischen Reihe oder überhaupt eines rhythmischen Abschnittes merkt, der Versfuss etwas verlängert werden, aber nicht so sehr verlängert, dass das Rhythmengeschlecht ein anderes würde; es darf zwar die Dreizeitigkeit überschritten werden, aber nur um so viel, dass sie nicht zur Vierzeitigkeit wird, denn in diesem Falle würde der 3 zeitige Versfuss in den 4 zeitigen verwandelt werden. Wenden wir dies auf einen Bach'schen

Choral an z. B. aus dem Ende der Kantate: »Ach, wie flüchtig — ach, wie nichtig«:

> Ách, wie flüchtig — ách, wie níchtig | sínd der Ménschen Sáchen! ||
> Álles, álles wás wir séhen, | dás muss fállen únd vergéhen; | wér
> Gott fürcht't, bleibt éwig stéhen. ||

Das ist ein System oder eine Strophe aus zwei Perioden, die erste zweigliedrig, die zweite dreigliedrig, jedes Glied eine Tetrapodie. Die Anfangstetrapodie ist, wie wir durch den Gedankenstrich bemerklich gemacht, durch eine mit dem Binnenreim versehene Binnen-Cäsur in 2 Dipodien getheilt. Dass hierbei der Binnenreim angewandt ist, ist für die rhythmische Konstruktion gleichgültig und dient in Wahrheit nur dazu, die inlautende Cäsur im Worttexte kenntlicher hervorzuheben; sicherlich würde es falsch sein, die beiden Dipodien für selbständige, den folgenden Kola gleichberechtigte rhythmische Glieder zu halten.



§ 121.

Irrationalität der übrigen Versfüsse, des Daktylus und Ionicus.

Aber wird man nicht in Verlegenheit sein, wenn man den unter den Fermaten stehenden Schlussnoten dieses Chorales ein irrationales Mass nach Aristoxenus geben soll, statt sie, wie es bis jetzt geschieht, in beliebiger willkürlicher Weise auszudehnen? Redet Aristoxenus in jener Stelle doch bloss von irrationalen Trochäen, aber in dem vorstehenden Chorale handelt es sich nicht um trochäischen, sondern daktylischen Rhythmus. Von irrationalen Daktylen sagt Aristoxenus nichts. Doch haben wir schon in dem Vorausgehenden darauf hingewiesen, dass wir die vollständige Darstellung der Irrationalität in der Aristoxenischen Rhythmik nicht mehr besitzen, es kam ihm in der angezogenen Stelle nur darauf an, ein vorläufiges Beispiel eines irrationalen Taktes zu geben. In einer anderen Stelle, in welcher er von der Verschiedenheit der Takte redet, heisst es bei ihm: »die rationalen T a k t e unterscheiden sich von den irrationalen dadurch, dass das Verhältnis der Hebung und Senkung nicht durch eine ganze Zahl ausgedrückt werden kann«. Das ist wenigstens der Sinn der Worte. Aristoxenus erkennt also jedenfalls m e h r e r e irrationale Versfüsse an, und wir werden nicht irre gehen, wenn wir nach der Analogie des rationalen und irrationalen Trochäus auch einen rationalen und irrationalen Daktylus und Ionicus voraussetzen, wenngleich wir in der metrischen Form dafür keine Anhaltspunkte finden.

	Trochäus		Daktylus		Ionicus	
	rational	irrational	rational	irrational	rational	irrational
	2 1	2 $1\frac{1}{2}$	2 2	2 $2\frac{1}{2}$	4 2	4 $2\frac{1}{2}$
	— ⏑	— ⏑	— ⏑⏑	— ⏑⏑	—— ⏑⏑	—— ⏑⏑
Chronos protos						
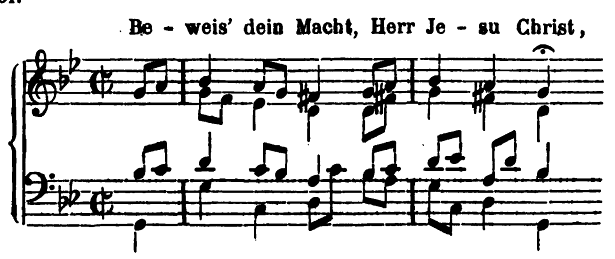
Nach Analogie des Trochäus ist die Hebung im irrationalen Daktylus dieselbe wie im rationalen, nämlich 2 zeitig: die Senkung ist um $\frac{1}{2}$ Chronos protos grösser, beträgt also $2\frac{1}{2}$ Chronoi protoi. Je nachdem man den Chronos protos ausdrückt a) durch [note], b) durch [note], c) durch [note], wird der irrationale Daktylus in der modernen Musik sich folgendermassen genau nach der Aristoxenischen Bestimmung ausdrücken
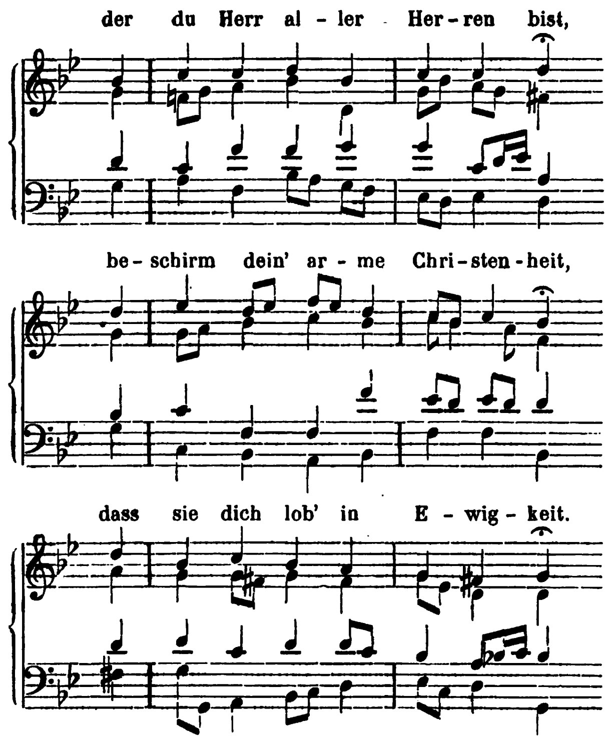
lassen: a) durch ♩♫.|, b) ♩ ♫.|, c) 𝅗𝅥 ♩ ♩.|. In dem vorliegenden Chorale ist der Chronos protos = ♪|. Wenn die Fermate über dem Achtel steht, so verändert sie seinen Werth in ♪.|, den Werth der Viertelnote verändert die Fermate in ♪ ♪.|, den Werth der halben Note in ♩ ♩.|. So lässt sich der Notenwerth genau angeben, wenn wir die Fermaten in dem Sinne des Aristoxenus ausführen wollen. Die Dehnung soll keineswegs eine willkürliche, masslose, unbeschränkte sein, sondern nur so gross, dass der von ihr betroffene Versfuss seine Vierzeitigkeit nur um ein weniges überschreitet, dass er kein 5 zeitiger wird, sondern zwischen dem 4- und 5 zeitigen die Mitte hält.

§ 122.
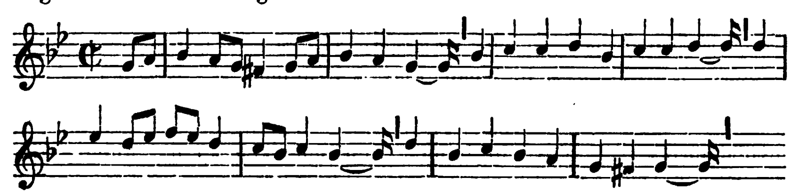
Irrationale Thesis des Versfusses: Choral »Beweis' dein Macht, Herr Jesu Christ« bei Bach.

Noch in einem anderen Stücke müssen wir hier den lückenhaften Bericht des Aristoxenus ergänzen. Wie wir die Irrationalität von den 3 zeitigen auch auf die 4- und 6 zeitigen Versfüsse, so müssen wir sie von der Senkung auch auf die Hebung erweitern. In dem oben betrachteten Chorale fielen die Cäsuren fast jedesmal hinter eine als Senkung stehende Note, es handelte sich um das irrationale Retardiren eines schwachen Taktttheiles. Aber wenn nun wie in dem nachstehenden Chorale: »Beweis' dein Macht, Herr Jesu Christ« (Bach's Kantate: Bleib bei uns) die Cäsuren männliche sind, da fällt die durch die Fermate ausgedrückte Verlängerung auf die schliessende Hebung eines 4 zeitigen Versfusses. Da in diesem Versfusse die beiden Takttheile gleichgross sind, so wird das irrationale Mass der schliessenden Hebung dasselbe sein wie für die Senkung desselben Versfusses, also $2\frac{1}{2}$ Chronoi protoi.





Nach griechischem Principe wird das Retardiren der Schlüsse folgendermassen zu reguliren sein.



Eine analoge irrationale Verlängerung mag auch in dem mit dipodischer Cäsur versehenen anapästischen Hypermetron des griechischen Dramas (vgl. § 27) stattgefunden haben. Nicht in Abrede aber soll von uns gestellt werden, dass die Griechen die irrationale Verlängerung in der Cäsur der Anapästen und mehr noch bei den Jamben auch für die Anakrusis, also nicht für die auslautende Hebung, sondern auch für die inlautende Senkung eintreten liessen, wovon uns vielleicht in den jambischen Tetrametern des Mesomedischen Hymnus auf die Muse erhalten ist. Die Irrationalität der inlautenden Senkung in der Penthe-

mimeres-Cäsur des Trimetron iambikon bei Bach § 124 würde von der nämlichen Art sein.

§ 123.

Die gezogenen Schlusstöne im Sologesange.
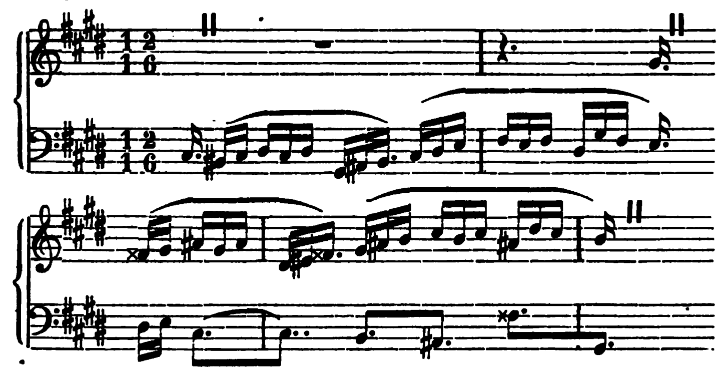
Unserem modernen rhythmischen Gefühle will Angesichts der Theorie vom strengen Rhythmus die Anwendung eines retardirenden Versfusses am Abschlusse des Kolons als etwas den Rhythmus störendes und daher rhythmisch widersinniges erscheinen. Aber wenn auch die heutigen Lehrbücher der musikalischen Theorie von dem irrationalen Versfusse des Aristoxenus nichts wissen, so gestattet doch die musikalische Praxis das Vorkommen desselben auch im Sologesange, indem sie es als eine Licenz des Vortragenden ansieht. Man kann dergleichen Verlängerungen über das strenge rhythmische Mass hinaus oft genug gerade im ausdrucksvollen Gesange hören, wenn am Schlusse eines Verses die betreffende Note über ihren geschriebenen Zeitwerth hinaus g e z o g e n wird (dies pflegt der technische Ausdruck für die in Rede stehende Licenz zu sein). Wenn man, der Angabe des Aristoxenus folgend, den Zeitwerth einer solchen gezogenen Note dahin bestimmt, dass dieselbe um einen halben Chronos protos grösser sei als die Schriftnote, so wird man der Wahrheit so nahe als möglich kommen.

§ 124.

Longin's Grundsatz: »In Sachen des Rhythmus hat das Ohr zu entscheiden« angewandt auf die irrationale Verlängerung in Bach's Instrumentalfugen z. B. Wohlt. Klav. 2,4 Cis moll.

Wir befürworten die griechische Retardation auch für die Instrumentalmusik, nicht etwa in blinder Anhänglichkeit an die Alten. Für die Wissenschaft der modernen Rhythmik bildet zwar die Grundlage dasjenige, was die griechischen Rhythmiker und Metriker berichten und was wir aus den griechischen Dichtern als Kunstform der Alten erkennen. Unsere Komponisten haben sich freilich nicht von diesen Grundsätzen der Alten leiten lassen. Im Allgemeinen jedoch beherrscht das Gefühl des alten und des modernen Künstlers ein und dasselbe seinem Geiste immanente rhythmische Gesetz, immanent dem Geiste Pindar's und des Aeschylus, immanent dem Geiste Bach's, Mozart's und Beethoven's: sie alle werden von ein und derselben Schönheits-Idee geleitet. Von dieser über allem Zweifel feststehenden Einheit mit dem

griechischen Geiste haben wir insbesondere für Bach's Rhythmik die augenfälligsten, bis in die kleinsten Einzelheiten gehenden Belege. Bezüglich unserer Anempfehlung der antiken Irrationalität für unsere moderne Instrumentalmusik verweisen wir auf eine andere Maxime der Griechen, welche Longin in seiner Erklärung der Hephästionischen Metrik mit den Worten ausspricht: Τὸ δὲ κριτήριον τοῦ ῥυθμοῦ ἐστιν ἡ ἀκοή d. h. »in Sachen des Rhythmus hat das Ohr zu entscheiden«, nur was gut klingt, ist gut und brauchbar, im anderen Falle hat es kein Recht auf Existenz. Dasselbe möge auch von den irrationalen Schlussnoten vor der Cäsur gelten. Es versteht sich, dass wenn die Schlüsse durch ein kleines Retardiren markirt und fasslich gemacht werden sollen, dass dies dann auch die wirklichen, die richtigen Kola-Schlüsse sein müssen. Daher ist für die Anwendung der irrationalen Verlängerung das allererste Erfordernis ein genaues Studium, eine genaue Analyse der rhythmischen Periodologie: Der Vortragende muss sich über jeden Kolon- und jeden Perioden-Schluss genaue Rechenschaft geben können, dann wird ihm die irrationale Verlängerung im Sinne der alten Griechen für die Schlüsse ein willkommenes, ja unerlässliches Hülfsmittel sein, die Klarheit des Periodenbaues, die seinem Geiste bereits vorschwebt, auch für die Zuhörer zum klaren Bewusstsein zu bringen. Und dafür, dass ein solches Spiel gut klingt, dafür verweisen wir z. B. auf das Wohltemp. Klav. 2,4 Fuge Cis moll, welche mit irrationalen Verlängerungen in den Cäsuren ausgeführt auf der Orgel wahrhaft ergreifende Wirkung auf den Zuhörer ausübt:



Die ganze Stimmung dieser Fuge ist eine derartige, dass Choral-Fermaten, wie sie nach Aristoxenus auszuführen sind, in ihr eine passende Verwendung finden. In anderen Fugen ist das anders, denn nicht überall sind retardirende Verlängerungen der Schlüsse

an ihrem Platze: »das Ohr d. h. das rhythmische Gefühl hat zu entscheiden«.

§ 125.

Fortsetzung.

So sonderbar sich auch das punktirte 𝅘𝅥𝅯 statt des unpunktirten 𝅘𝅥𝅯 im $\frac{12}{16}$-Takt für das Auge ausnimmt, für das Ohr hat es nichts auffallendes, sondern etwas durchaus natürliches, auf der Orgel ohnehin wird es gar nicht zu entbehren sein. Wir haben in jener Notenbezeichnung genau das griechische Trimetron iambicum wiedergegeben, wenn hier in der Penthemimeres-Cäsur statt der kurzsilbigen Senkung die langsilbige angewandt ist:

⏓ –́ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
⏑⏑ ⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑́ – | ⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑́ ⏑ –́

Ein Spieler freilich, welcher eine unrhythmische Musik oder, was dasselbe ist, eine rhythmische Musik unrhythmisch d. h. ohne Rücksicht auf den Rhythmus vorträgt, der bedarf k e i n e r irrationalen Verlängerung vor der Cäsur, so wenig wie er überhaupt der Cäsur zur Unterscheidung der Kola und Perioden nöthig hat; ebenso wenig braucht er sich auch um die aus der Perioden-Konstruktion folgende Accentuationsweise zu kümmern, darf dann aber auch fest überzeugt sein, dass er z. B. die Bach'schen Fugen gerade so zu Gehör bringen wird, wie dies Lobe und Fuchs geschildert: ohne Anmuth, ohne Melodie-Reiz, ohne Klarheit und ohne Verstand. Wer aber die Bach'schen Fugen als das zu Gehör bringen will, was sie wirklich sind, als Musik voll Anmuth, voll Melodie-Reiz, voll rhythmischer Klarheit, der kann nicht umhin, die Kola und die Cäsuren dem Zuhörer fasslich zu machen, und hierzu wird das Legato allein nicht immer ausreichen, hierzu wird er das nothwendig haben, was in den Noten so wenig vorgezeichnet ist wie die Kola-Schlüsse und Cäsuren und für welches die Neueren nicht einmal einen Namen haben, was aber die in der Theorie nicht minder als in der Praxis der Kunst glücklichen, fein hörenden und fein fühlenden Griechen als rhythmische Thatsache erkannt und mit dem technischen Terminus ἀλογία »Irrationalität« bezeichnet haben.

§ 126.

Irrationalität der Schlussnote eines Kolons bei mangelnder Cäsur in derselben Stimme, als Ersatz der fehlenden Cäsur bei den Griechen.

Ist an einem Kolon-Ende in einer der Stimmen die Schluss-Note mit einer Note des folgenden Kolons über die Grenzscheide hinaus

durch ein Legato u. s. w. verbunden, so bleibt selbstverständlich auf dem Klaviere oder der Orgel nur der die betreffende Note angebende Finger auf der Klaviatur, alle übrigen Finger werden aufgehoben, so dass in den übrigen Stimmen die irrationale Verlängerung zur Erscheinung kommen kann. Man wird durch Einhaltung dieses Verfahrens alsbald inne werden, dass die irrational angegebenen Schlussnoten der übrigen Stimmen auch für diejenige Stimme, welche ihren Schlusston bis ins folgende Kolon auszuhalten hat, bei dem Zuhörenden das Gefühl erweckt, als ob trotz des Legato in Wirklichkeit eine Cäsur statt fände.

§ 127.

Fortsetzung.

Die Metropöie der Griechen unterscheidet sich dadurch von der modernen, dass eine Cäsur am Ende eines Kolons nur dann unerlässlich ist, wenn dieses das Schluss-Kolon einer Periode bildet, also nur zwischen Apodosis und folgender Protasis, aber nicht hinter einer Protasis und dem folgenden Kolon. Es wird uns schwer, zu verstehen, weshalb die Griechen nicht dasselbe metrische Bedürfnis gehabt haben wie wir, aber die Thatsache, wenn auch unbegreiflich, ist nun einmal vorhanden. Aus ihr folgt, dass die irrationale Verlängerung, welche hinter einer Protasis auch bei fehlender Cäsur vorkommt, noch den besonderen Zweck hat, das Ende des Kolons auch bei fehlender Cäsur fasslich zu machen, also ein Ersatz der Cäsur zu sein. So wird auch im jambischen Trimetron die Penthemimeres-Cäsur wenn sie fehlt durch die irrational verlängerte Senkung nach der zweiten Hebung ersetzt:

⏑ –́ ⏑ –́ — –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

statt

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Am Ende eines grösseren rhythmischen Abschnittes, einer Periode, eines Systemes (Strophe) kann nach Belieben und Bequemlichkeit des Vortragenden, insonderheit des vortragenden Sängers eine längere Verzögerung als vom Umfange einer irrationalen Zeit eintreten, ein wirklicher Ruhepunkt von derjenigen Zeitdauer, wie man sie gewöhnlich der Fermaten-Note beilegt. Für das inlautende Kolon der Periode aber (die Protasis) gelte Folgendes:

Man trage vor je nach dem Charakter des Musikstückes entweder 1) die Schlussnote des Kolons verkürzend

oder 2) durch Dehnung oder durch Pause irrational verlängernd

aber niemals

oder in einer ähnlichen den Notenwerth am Anfange des folgenden Kolons alterirenden Weise.

---

6. Kapitel.

Grundsätze der Kolotomie

bezüglich der männlichen und weiblichen Cäsur und der Anakrusis.

§ 128.

Kolotomie in den lyrischen Strophen der Alten und in der Instrumentalmusik der Modernen.

Die Abtheilung der chorischen Gedichte der griechischen Lyriker und Dramatiker, eine Arbeit der sich im Alterthume die alexandrinischen Philologen unterzogen, nannten diese Kolotomie. Von den neueren Philologen hat diese Arbeit zuerst August Boeckh für Pindar und für einzelne Partien der dramatischen Poesie nach rationellen Principien fortgesetzt. Die alten Handschriften der griechischen Dichter scheinen über die Kola-Abtheilung nur wenig Fingerzeige enthalten zu haben. Ebenso steht es mit den Handschriften unserer Meister der musikalischen Komposition. Bach hat dergleichen Fingerzeige geradezu so gut wie gar nicht gegeben; Beethoven nur sehr wenige. Bei Bach ist in Sachen der Kolotomie noch Alles zu thun übrig, nicht viel weniger auch bei Beethoven. Die Ausgaben Beethoven'scher Instrumental-Kompositionen sind jetzt zwar aufs reichste phrasirt, aber diese Phrasirungen beruhen in den seltensten Fällen auf wirklich rationellen rhythmischen Grundsätzen, wenigstens wenn es sich um die Klavier-Kompositionen handelt, denn in Kompositionen für mehrere Instrumente, namentlich für ganzes Orchester ist die Kolometrie gesicherter, wofür die Gründe nach den oben § 95 gegebenen Andeutungen sich leicht bestimmen lassen.

§ 129.

Wirkung der männlichen und weiblichen Cäsur in den antiken Trochäen, bei Aeschylus und Aristophanes.

Man scheint von Anschauungen, wie sie in diesem Abschnitte über den charakteristischen Unterschied zwischen der männlichen und weiblichen Cäsur und der damit zusammenhängenden Bedeutung von der Anakrusis ausgesprochen sind, bei der Phrasirung von Instrumentalstücken wenig geleitet worden zu sein. Ich will gestehen, dass ich bei denselben von der Art und Weise, wie die alten Griechen die Cäsuren in ihren Versen angewendet haben, ausgegangen bin; dass ich aber die ethische Wirkung der Cäsuren in der modernen Musik ganz in der Weise, wie die alte Kunst die Cäsuren anwandte, vielfach empfunden habe. Zu dem Beispiele vom Cäsuren-Gebrauche im antiken Hexameter (§ 96 ff.) will ich hier noch ein anderes nicht weniger signifikantes anführen. Das trochäische Metrum bildete man im Anfange so, dass die Protasis durch eine weibliche Cäsur von der Apodosis gesondert wurde. So Archilochus

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

und Anakreon, indem er mehrere Protasen mit gleichfalls weiblichem Schlusse vor der auslautenden Apodosis gebrauchte

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Diese Bildung trochäischer Hypermetra hat später die Lyrik der Komödie als einen für das komische Ethos passenden Rhythmus aufgenommen, in Chorgesängen und monodischen Kantika. Als in der auf Anakreon folgenden Zeit der grosse Tragiker Aeschylus, der geniale Neubildner rhythmischer Formen, ein neues Metrum für den charakteristischen Ton seiner grossartig-erhabenen tragischen Chorlieder suchte, da bediente auch er sich der tetrapodisch gegliederten Trochäen. Durch ein einfaches Mittel machte er das für Darstellung des Niedrigen geeignete Metrum für den Ausdruck des erhabenen tragischen Pathos fähig, indem er kaum etwas anderes that, als die akatalektischen Tetrapodien in katalektische umzuändern und auch im Inlaute der Kola zahlreiche Katalexen anzuwenden.

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
–́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Man vergleiche auf Grund einer deutschen Nachbildung, wie sehr die Wahl der akatalektischen oder katalektischen Formen (mit weib-

lichem oder mit männlichem Ausgange der Protasen) mit dem Ethos des poetischen Inhaltes im Zusammenhange steht, wie sehr das eine durch das andere bedingt ist. Aristophanes' Frösche 1143:

Dóch besórgt ihr, ób's den Hö́rern | nícht an échter Schúle féhlt, ||
dáss sie, wás ihr Féines vórbringt, | áuch mit réchtem Sínn erfássen, |
dárum mácht euch kéine Sórge, | dénn es íst nicht méhr wie sónst. ||
Sínd es dóch gediénte Dénker; | jéder hát sein éignes Bǘchlein, |
lérnt daráus Geschmáck und Tón. ||
Vón Natúr schon féine Kö́pfe, | sínd sie jétzt auch ábgeschlíffen. |
Óhne Sórgen, óhne Scheú kämpft | álles dúrch vor díesen
Hö́rern, | díe gewíegte Kénner sínd. ||

Aeschylus' Agamemnon 149:
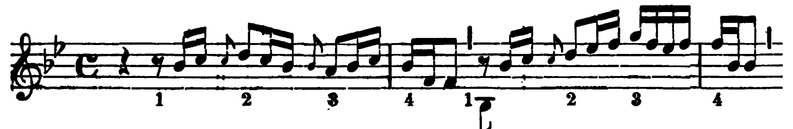
Wér vordém gewáltig híess und gróss, |
stólz sich rǘhmend kǘhner Kráft, | áll' sein Práhlen íst dahín. ||
Wér nach díesem sích erhób, | Zeús, er únterwárf auch íhn. ||
Áber des Síegers erháb'ne Triúmphe zu féiern, |
dás ist Glück und Séligkéit. ||

§ 130.

Vorliebe für weibliche Cäsur in der modernen Poesie. Cäsuren bei Bach, Mozart, Beethoven.
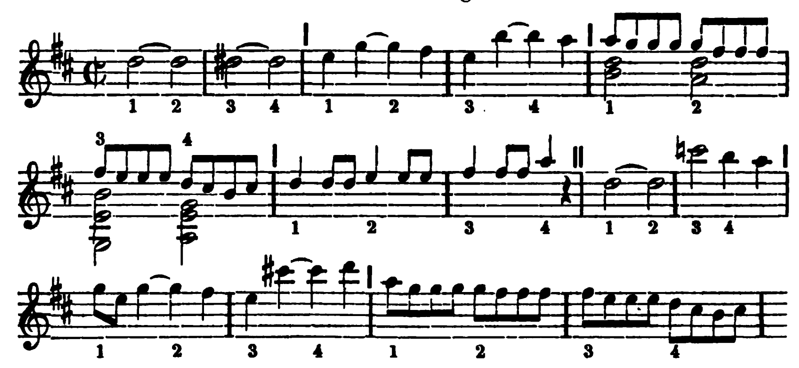
Die modernen Dichter scheinen für den ethischen Unterschied der männlichen und weiblichen Ausgänge wenig Sinn zu haben. Sonst hätten sich unter den Neubildungen moderner Formen nicht gerade die weiblich schliessenden einer so grossen Beliebtheit erfreut, sonst würden die akatalektischen Tetrapodien des spanischen Epos, die genau dieselben Rhythmen wie die vorstehenden des Aristophanes sind, nicht so vielfach nachgebildet sein. Den modernen Schicksalstragikern, im direkten Gegensatze zu Aeschylus, schienen gerade Versifikationen in akatalektischen Kola die vorzugsweise pathetischen zu sein, woran ein mit der antiken Weise so vertrauter Mann wie Platen mit Recht Anstoss nehmen musste. Auch das katalektisch auslautende Tetrametron trochaikon wurde so nachgebildet, das beide Kola akatalektischen Schluss hatten. Der Literaturhistoriker Vilmar beweist guten Geschmack, wenn er dies nicht billigen mag.

Die Bach'schen Instrumental-Fugen sind sehr arm an weiblichen Cäsuren. Sie stehen fest für folgende: Wohlt. Klav. 1,24 H moll-Fuge, in welcher »der Ausdruck des Schmerzes fast bis zum Unerträglichen gesteigert ist«, weshalb die weiblichen Cäsuren beabsichtigt sind — »Bach wollte ein solches Bild menschlichen Jammers entwerfen« (Spitta, Bach I, S. 782). Daher auch die weiblichen Cäsuren Capriccio B dur 4,9 (Peters) im trochäischen »allgemeinen Lamento der Freunde«, während sie im Anfangstheile derselben Komposition, »Schmeichelei der Freunde, um den Bruder von seiner Reise abzuhalten«,



den in Bach's Ueberschrift angegebenen Charakter des Rührenden und Sentimentalen bewirken sollen. In der As dur-Fuge Wohlt. Klav. 1,17 dienen die weiblichen Cäsuren dem Ausdrucke des heiteren kindlichen Spieles; wer beim Vortrage der Fuge seine Phantasie mit den Bildern der heiteren Spiele und des muthwilligen Tummelns aus der unschuldigen Kindheitszeit zu erfüllen vermag (ähnlich wie bei Var. 4 im Andante der Beethoven'schen Sonate No. 12, doch mit grösserer Lust und Bewegung, und ohne alle weiche Sentimentalität, etwa in Haydnscher Weise), der wird der Fuge den richtigen Ausdruck des Vortrages geben. In der Fuge Wohlt. Klav. 2,16 G moll bewirken die weiblichen Cäsuren wiederum den Charakter der Wehmuth und des Schmerzes, der namentlich von Takt 66 an den Standpunkt der Unersättlichkeit erreicht; sie ist die einzige Fuge, in der auch das End-Kolon weiblich abschliesst. Die ethische Bedeutung der weiblichen Cäsuren in Fuge 2,3 Cis dur des Wohlt. Klav. lasse ich einstweilen unerörtert, vgl. § 214, — vielleicht darf man hier männliche Cäsuren statt der weiblichen statuiren. Immerhin aber ist Bach's Instrumental-Musik dem ganzen Wesen des Meisters entsprechend ungleich mehr der männlichen als der weiblichen Cäsur zugethan, er ist hier nicht nur antik, sondern sogar mehr der strenge römische als der griechische Künstler. Die weibliche Cäsur gehört bei ihm zu den Ausnahmen, er wendet sie wie es scheint nur als besonderes wirkungsreiches Kunstmittel in dem Kap. 3 angegebenen Sinne an. Gerade auch die Anwendung der weiblichen Cäsur in der H moll-Fuge 1,24 des Wohlt. Klav. dürfte als ausdrücklicher Beleg dafür gelten, dass Spitta's Urtheil über den ethischen Charakter der Fuge keine Phrase ist.

Wie Bach den weiblichen Cäsuren abhold ist, so zahlreich sind sie bei Mozart angewandt, keineswegs bloss in ähnlicher Bedeutung wie in Bach's As dur-Fuge Wohlt. Klav. 1, 17. Bei der Aufführung der Mozart'schen Instrumental-Musik, wie wir sie gewöhnt sind, scheinen die antiken Unterschiede im Ethos der Cäsuren der Mozart'schen Rhythmik zu fehlen, kommt man doch z. B. beim Anhören der Don Juan-Ouvertüre nur selten aus den weiblich gebildeten Protasen heraus.



Wir wagen kaum daran zu denken, dass sich diese Cäsuren, die uns durch vieles Hören nun einmal geläufig geworden sind, auch vielleicht mit anderen vertauschen liessen. Nur bei der Zauberflöten-Ouvertüre haben wir eine äussere Nothwendigkeit vor uns, die bekannten weiblichen Cäsuren in männliche umzuändern; vgl. Abschn. V. Es wäre von besonderem Interesse, die Mozart'schen Klaviersonaten auf diesen Punkt hin zu untersuchen. Kaum kann ein Zweifel sein, dass wenigstens in sehr vielen Fällen eine männliche Cäsur an Stelle der bisherigen weiblichen verstattet sein wird, und dass dann die Mozart'sche Klaviersonate der Beethoven'schen berechtigter gegenüber tritt[1].

Die Beethoven'schen Klavier-Sonaten aber erheischen mit zwingender Nothwendigkeit eine auf den ethischen Unterschied der Cäsuren gegründete Auffassung, resp. Umgestaltung des vulgären Vortrags. Die Wirkung, die durch Beachtung der aus den Alten gewonnenen Kunstnormen gewonnen wird, ist geradezu eine solche, dass wir erst aus ihrer Anwendung erkennen, welcher musikalische Schlendrian durch Nichtbeachtung der Rhythmik die überwältigenden Schönheiten der Beethoven'schen Klaviersonaten unserem Ohre entzogen hat.

---

1) Beispiele, wo Gesang und Instrumentalbegleitung bezüglich der Cäsuren differiren, dort männliche, hier weibliche, giebt es in der Mozart'schen Oper genug; vgl. die Partie aus Don Juan § 168.

§ 131.

Beethoven's männliche Cäsuren, erläutert am Adagio der pathetischen Sonate.

Als erstes Beispiel der den Unterschied männlicher und weiblicher Cäsuren und die inlautenden Anakrusen berücksichtigenden Kolotomie Beethovens, bei der es trotz dem Proteste Richard Wagner's nun einmal nicht ohne ein wenig »Arithmetik« abgehen wird, wählen wir das allbekannte Adagio cantabile der sogenannten pathetischen Sonate. Hier wie in den folgenden Beispielen berücksichtigen wir, die folgenden Abschnitte dieses Buches anticipirend, ausser den Versfüssen und Kola auch die Perioden und die Systeme, indem wir das Periodenende durch ‖, das Ende inlautender Perioden-Kola durch | (durch »Balken« und »Doppelbalken«, um uns einer gelegentlichen Aeusserung Franz Liszt's zu bemächtigen: die einfachen »Balken« begrenzen die Crescendo-Kola oder Protasen, die »Doppelbalken« die Diminuendo-Kola oder Apodosen). Die verschiedenen Systeme bezeichnen wir, wie es in unserer Ausgabe Bach'scher Fugen geschehen, durch Ueberschriften.

Die einzelnen $\frac{2}{4}$-Takte unseres Adagio cantabile sind dipodische d. i. in einem jeden sind zwei daktylische Versfüsse enthalten. Zwei solcher Takte werden also den Umfang eines tetrapodischen Kolons, einer vierfüssigen Verszeile einnehmen, nur fällt hier wie überall das Versende äusserst selten mit dem Taktstriche zusammen: Differenzen zwischen Taktstrich und Versende finden sich überall nämlich da, wo der musikalische Vers oder das Kolon ein unvollständiger (katalektischer) d. i. mit der Hebung auslautender und somit die Vers-Cäsur eine männliche ist. Ausserdem ist eine Diskrepanz zwischen Taktstrich und Versende auch überall da vorhanden, wo unter die tetrapodischen oder vierfüssigen Verszeilen heterogene Verszeilen kleineren oder grösseren Umfanges, z. B. zweifüssige, dreifüssige, fünffüssige, wie dies auch in unserem Adagio cantabile der Fall ist, eingemischt werden. Beethoven's Ueberschrift Adagio cantabile deutet schon im Voraus darauf hin, dass die Komposition sich in der Form eines Liedes halten wird. In einem Liede sind nun einmal die vierfüssigen Verszeilen die häufigsten, in moderner wie in antiker Lyrik. Am Ende einer Verszeile ist der natürliche Ort, wo der Sänger des Liedes frischen Athem zu schöpfen hat. In einem Instrumentalliede, einem Liede ohne Worte, wie in unserem Adagio, soll demnach das Ende des Kolons der Platz sein, wo das den »Einen Athemzug« darstellende Legato unterbrochen wird. Natürlich kann noch an anderen Stellen frischer Athem geholt d. i.

das Legato unterbrochen werden. Solche Stellen sind der Natur der Sache nach die in einem zusammengesetzten Kolon vorkommenden Binnencäsuren, welche, wie früher von uns ausgeführt, hauptsächlich in solchen tetrapodischen Kola am Platze sind, die im Inlaute einer Periode vorkommen, den Protasen der Periode, während die auslautenden Kola der Perioden, die Apodosen, der Regel nach ohne Binnencäsur in einem einzigen Athemzuge, in einem ununterbrochenen Legato zu Ende geführt werden. Wir merken noch dies an, dass die einzelnen Versfüsse durch die begleitende Stimme von Beethoven leicht kenntlich gemacht sind. Auf den einzelnen daktylischen Versfuss nämlich lässt der Komponist entweder die Figur ♬♬ oder ♬♪♬♪ kommen. Im ersteren Falle haben wir diejenige Form des daktylischen Versfusses, welche bei den Alten Proceleusmaticus genannt wird (von den vier Sechzehnteln kommen zwei auf die Hebung, zwei auf die Senkung). In der zweiten Figur der Begleitung kommt von den beiden Sechzehntel-Triolen die erste auf die Hebung, die zweite auf die Senkung des daktylischen Versfusses.

Die oben angeführten Anhaltepunkte für die Cäsuren resp. Legatos unseres Adagio cantabile, welche aus der Form des durch Beethoven's Ueberschrift ausdrücklich in Erinnerung gebrachten Liedes genommen sind, werden, denke ich, so überaus natürlich erscheinen, dass man kaum voraussetzen wird, es werde der Vortragende auf eine andere Weise die Komposition ausführen können, als in der angegebenen. Sehe ich aber die phrasirten Ausgaben an, so ist die Bezeichnung der Legatos fast durchweg eine gänzlich andere. In der den Namen des Herrn Moscheles tragenden Ausgabe finde ich den Anfang folgendermassen phrasirt, wovon auch die meisten übrigen Ausgaben nicht viel abweichen:
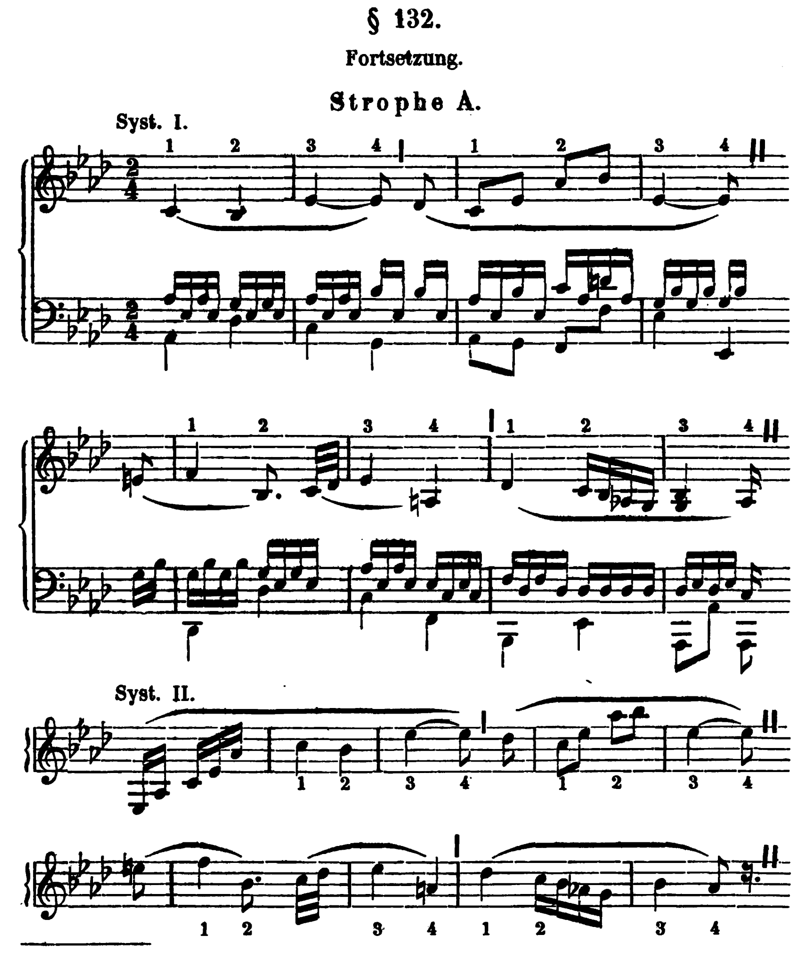


Moscheles gehört unter die Zahl derjenigen Virtuosen ersten Ranges, deren Vortrage Lussy nach seinem Geständnisse in dem von seinen Landsleuten so sehr gefeierten Buche die dort niedergelegten Grundsätze des richtigen rhythmisch-musikalischen Ausdrucks abgelauscht hat. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Moscheles selber das Adagio cantabile anders und besser als nach der von ihm veröffentlichten Phrasirung vorgetragen hat, denn diese Phrasirung ist so thöricht wie nur immer

möglich [1]). Das Stück soll nach Beethoven's Forderung ein Cantabile sein. Aber welcher Mensch ist im Stande nach Moscheles' Phrasirung zu **singen**? Und wenn Jemand es fertig brächte, dann würde sein Gesang den Eindruck komischer Zerrissenheit und Zerfahrenheit machen, der nie und nimmer der hier von Beethoven beabsichtigte sein kann.

§ 132.
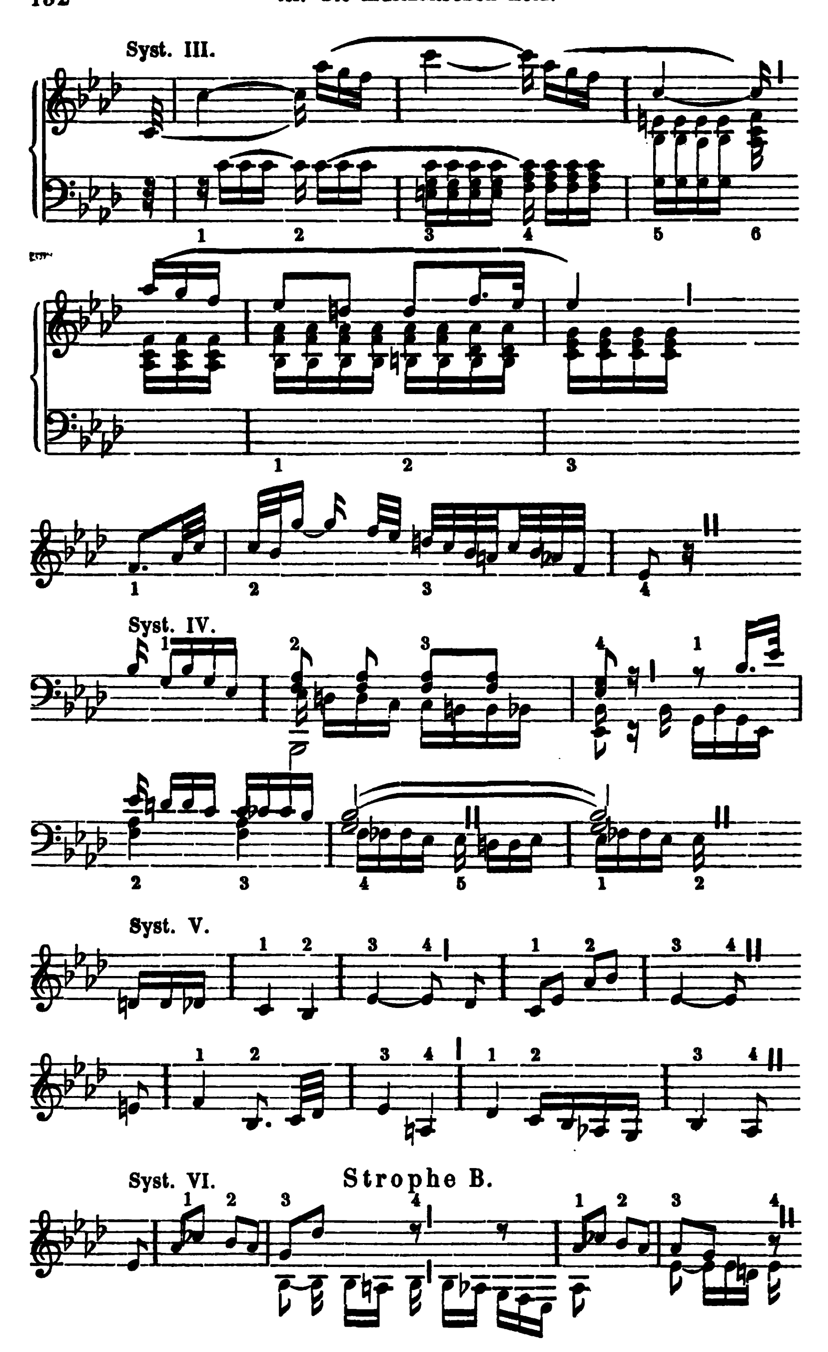
Fortsetzung.
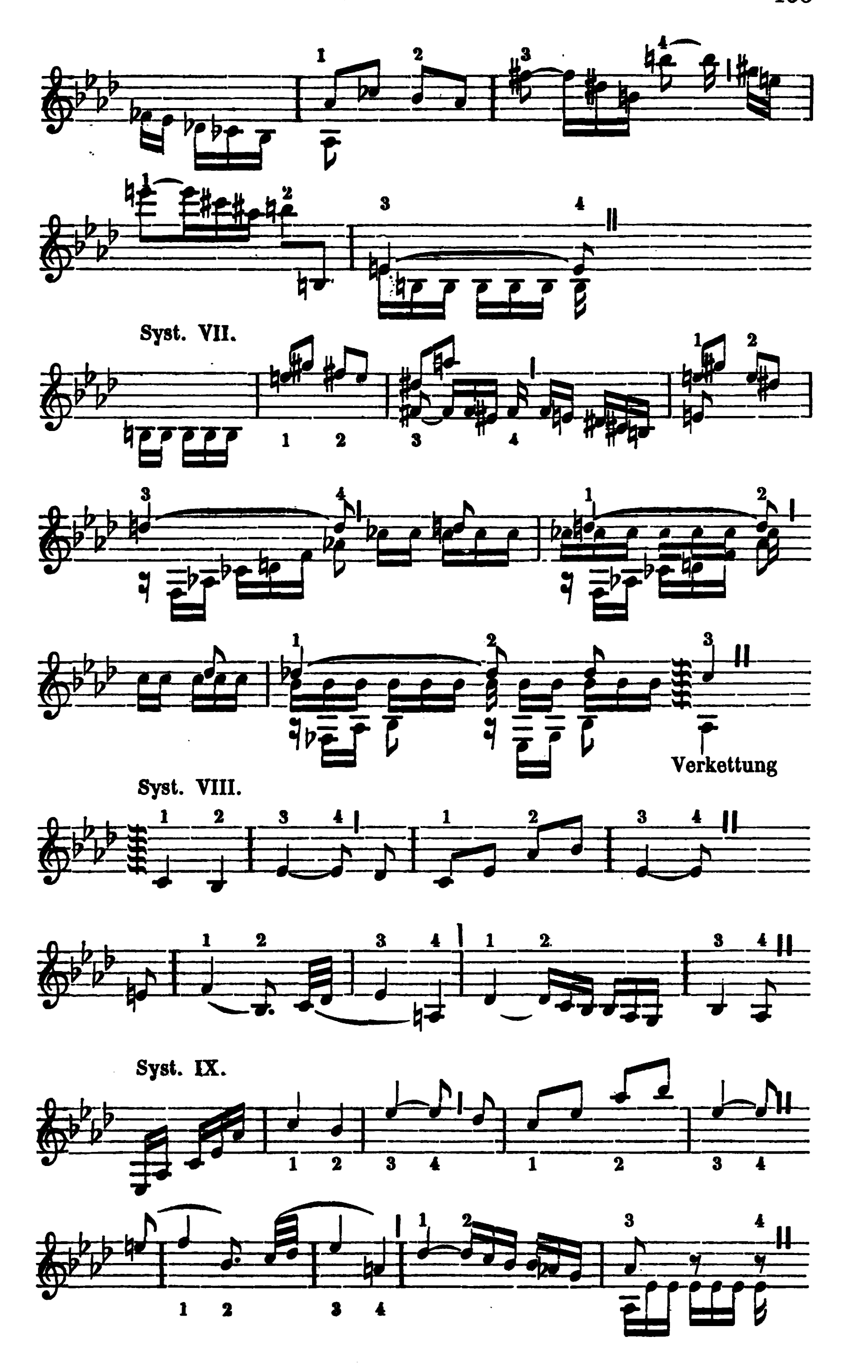
Strophe A.
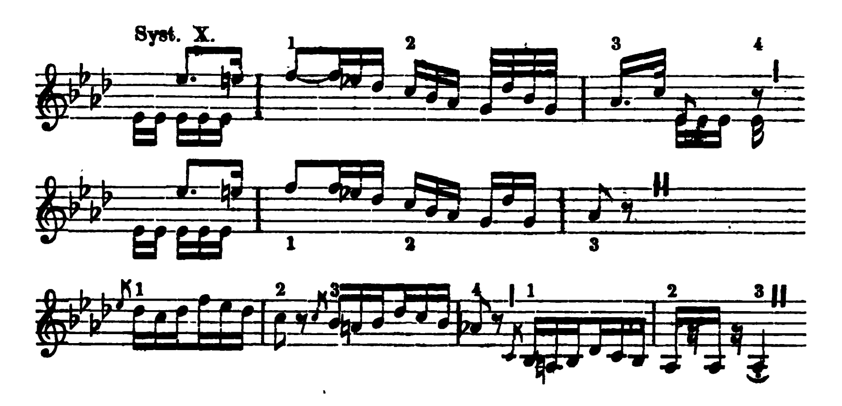


---

1) Es wäre endlich an der Zeit, dass grosse Virtuosen aufhörten, durch buchhändlerische Unternehmungen veranlasst, ihren Namen zu revidirten Editionen herzugeben, mit denen sie gar nicht oder nur aus der Fernsicht zu thun gehabt, so dass von einer Revision absolut nicht die Rede sein kann.


Syst. III.
1 2 3 4 5 6
1 2 3
1 2 3 4
Syst. IV.
1 2 3 4 1
2 3 4 5 1 2
Syst. V.
1 2 3 4 1 2 3 4
1 2 3 4 1 2 3 4
Syst. VI.
Strophe B.
1 2 3 4 1 2 3 4


Syst. VII.
Verkettung
Syst. VIII.
Syst. IX.



§ 133.

Fortsetzung.

In der Gesangstimme sind die Versfüsse entweder durch Spondeen, wie im zweiten Kolon des System I, oder durch eine einzige vierzeitige Länge, wie im ersten Kolon desselben ausgedrückt, deren zwei nach der Terminologie der Alten ein Spondeios meizon oder Diplūs genannt werden, oder durch einen Proceleusmaticus ♪♪♪♪, in dem koloraturartigen Schlusskolon des System III durch kleinere Noten, ebenso auch in den Anakrusen. Vier Versfüsse füllen zwei $\frac{4}{4}$-Takte aus, welche in den meisten Fällen eine halbe tetrametrische Periode bilden (analog dem bei Bach häufigen tetrapodischen $\frac{4}{4}$-Takte; vgl. Richard Wagner, Ueber das Dirigiren S. 75).

Zwei tetrametrische Perioden bilden meist ein einfaches distichisches System, entsprechend einer Vereinigung von 4 vierfüssigen Verszeilen. Doch kommen auch noch kleinere Systeme aus drei Kola (drei Verszeilen) vor. Wer der nicht zu rechtfertigenden Terminologie Reicha's folgt, wie der Recensent meiner »Elemente des musikalischen Rhythmus« in der Allgemeinen Musikzeitung, gebraucht das Wort Periode für einen grösseren rhythmischen Komplex, z. B. für die Systeme I und II. Es ist in diesem Buche das Verhältnis der Reicha'schen Terminologie zu der älteren von den Griechen, Sulzer und in der vorher angeführten Stelle von Richard Wagner befolgten so eingehend besprochen worden, wie sie durch Unkenntnis der Alten und durch falsche Analogie mit der rhetorischen Periode entstanden ist, dass ich nicht zu befürchten brauche es werde mir die Autorität Lobe's entgegen gehalten werden, wie dies in der That früher von jenem Recensenten in dem Leipziger Musikalischen Wochenblatte bezüglich unseres Adagio cantabile ge-

schehen ist. Mehrere einfache viergliedrige oder dreigliedrige (distichische) Systeme sind in dem Adagio zu grösseren zusammengesetzten Systemen oder Strophen vereinigt, die wir durch A und B von einander geschieden haben. Bei diesen zusammengesetzten Strophen schwebt dem Komponisten offenbar diejenige Form vor, welche wir die Stollen- und Abgesangs-Strophe nennen müssen (vgl. § 33 und die nähere Ausführung § 201 ff.). In der zusammengesetzten Strophe A bildet Syst. I den Stollen, das gleichlautende Syst. II den Gegenstollen; Syst. III, IV, V den Abgesang.

In der zusammengesetzten Strophe B wird der Stollen und Gegenstollen der Strophe A wiederholt (in Syst. VIII und IX), jedoch so, dass im Anfange dieses Stollentheiles eine Erweiterung vorausgeht. Das schliessende System X der Strophe B lässt sich am natürlichsten als Abgesang ansehen. Wir haben hierbei noch dies zu bemerken, dass das Stollenpaar der Strophe B mit der vorausgehenden Erweiterung durch eine periodische Verkettung verknüpft ist (vgl. § 186, 187), d. h. derselbe Ton c und derselbe Akkord bildet das Ende der Periode in Syst. VII und zugleich den Anfang der Periode in Syst. VIII. Es kommt auf ihn zugleich die kolotomische Taktirzahl 3 und 1, er bildet die Hebung im dritten Versfusse einer Dipodie und im ersten Versfusse einer Tetrapodie. Würde man den betreffenden Akkord zweimal anschlagen, das eine Mal als Schluss-, das zweite Mal als Anfangs-Akkord, so würde dadurch der Gang des Adagio cantabile nicht wesentlich verändert werden. Der Komponist hat sich im strengen Festhalten an die Form der Vokalmusik die Wiederholung desselben Tones und Akkordes erspart, und eben hierin besteht das Wesen der periodischen Verkettung.

Wir skizziren in dem Folgenden die rhythmische Komposition des gesammten Adagio cantabile, indem wir die in den einzelnen Perioden enthaltenen Kola ihrem Umfange nach durch die Zahlen 4 d. i. Tetrapodie, 6 d. i. Hexapodie, 3 d. i. Tripodie u. s. w. angeben:

Strophe A.

Stollen	I.	4,	4	
		4,	4	
Gegenstollen	II.	4,	4	
		4,	4	
Abgesang	III.	6,	3,	4
	IV.	4,	5,	2
	V.	4,	4	

Strophe B.

Erweiterung des Stollentheiles	VI.	4, 4	
		4, 4	
	VII.	4, 2, 3	Verkettet
Stollen	VIII.	4, 4	
		4, 4	
Gegenstollen	IX.	4, 4	
		4, 4	
Abgesang	X.	4, 3	
		4, 3	

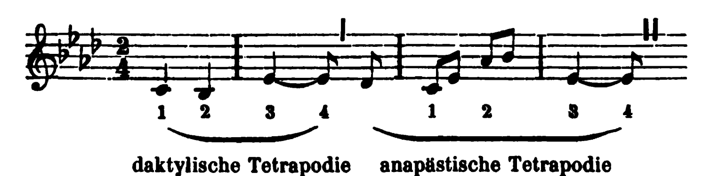
Die beiden zusammengesetzten Systeme A und B, von denen jedes aus fünf einfachen besteht, sind grosse Strophen im Sinne Pindar's. Da beiden derselbe Stollentheil gemeinsam ist, dürfen wir sie, die eine als Strophe, die andere als frei respondirende Antistrophe (vgl. § 188) ansehen, obwohl es sicherlich von Beethoven nicht beabsichtigt ist, dass beide Strophen in ihrem Umfange nur einen einzigen $\frac{3}{4}$-Takt differiren (A enthält 36, B 37 Takte).

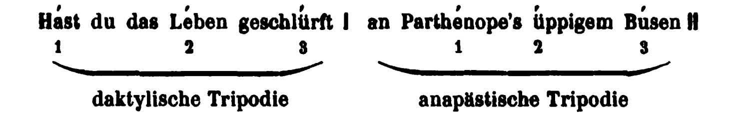
Die aus dem mittelalterlichen Minneliede herstammende Strophe nach Stollentheil und Abgesang, die sich im deutschen Volksliede und im protestantischen Chorale in kontinuirlicher Tradition forterhalten hat, ist der modernen Rhythmik bei Dichtern und Komponisten eben so überaus geläufig geworden, wie sie an sich natürlich ist; wir dürfen uns eben so wenig wundern ihr in Beethoven's Sonaten, wie in den lyrischen Gedichten Goethe's und Schiller's zu begegnen. Dass sie nicht minder auch der Bach'schen Instrumentalfuge zu Grunde liegt, wird seiner Zeit § 201 ff. eingehend gezeigt werden. Von den beiden Strophen unseres Adagio cantabile lässt sich sagen, dass die Freiheit in der Responsion der Antistrophe B einmal darin besteht, dass hier das Stollenpaar im Anfange eine Erweiterung erfahren hat, andererseits, dass der Abgesang nicht wie in der Strophe A durch schliessliche Wiederholung des Stollens gebildet ist. Von den in § 33 angegebenen Formen des Abgesanges hat der Abgesang in B die Form von I, in A von II.

Sollte die einst von uns aufgestellte Hypothese von der sogenannten eurhythmischen Konstruktion der griechischen Strophen bei Pindar und den Dramatikern auch heut zu Tage noch Anhänger besitzen, so verweisen wir dieselben auf die Zahlenschemata in unserer Skizzirung der beiden Beethoven'schen Strophen. Dort zeigt sich eine vollständige Musterkarte aller daktylischen Kola, auf der auch die unter Tetrapo-

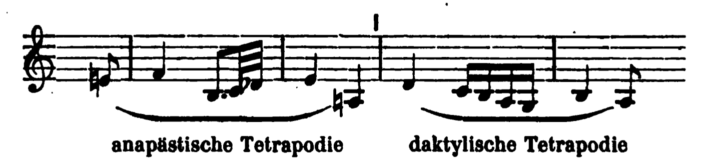
dien gemischte Dipodie, Tripodie und Hexapodie nicht fehlt. Versuche wer da mag, hieraus eine sogenannte Eurhythmie herzustellen! Gelingen wird es ihm schwerlich.

Nachträglich noch eine die Kolotomie der beiden ersten Perioden betreffende Bemerkung. In der ersten Periode (Tetrametron) ist das erste tetrapodische Kolon ein thetisch-daktylisches, das zweite ein anapästisches. Es ist dies wie im heroischen Metrum der Alten, wo das erste Kolon eine mit der Thesis beginnende daktylische Tripodie ist, das zweite eine mit der Anakrusis anlautende anapästische. Der ganze Unterschied ist der, dass das daktylische Metrum unserer Periode ein Tetrametron aus acht Versfüssen, der heroische Vers der Alten ein daktylisches Hexametron aus sechs Versfüssen ist.





Die zweite tetrapodische Periode verhält sich bezüglich des Anlautes ihrer beiden Kola gerade umgekehrt, wie die erste: Das anapästische Kolon geht voran, das daktylische folgt.
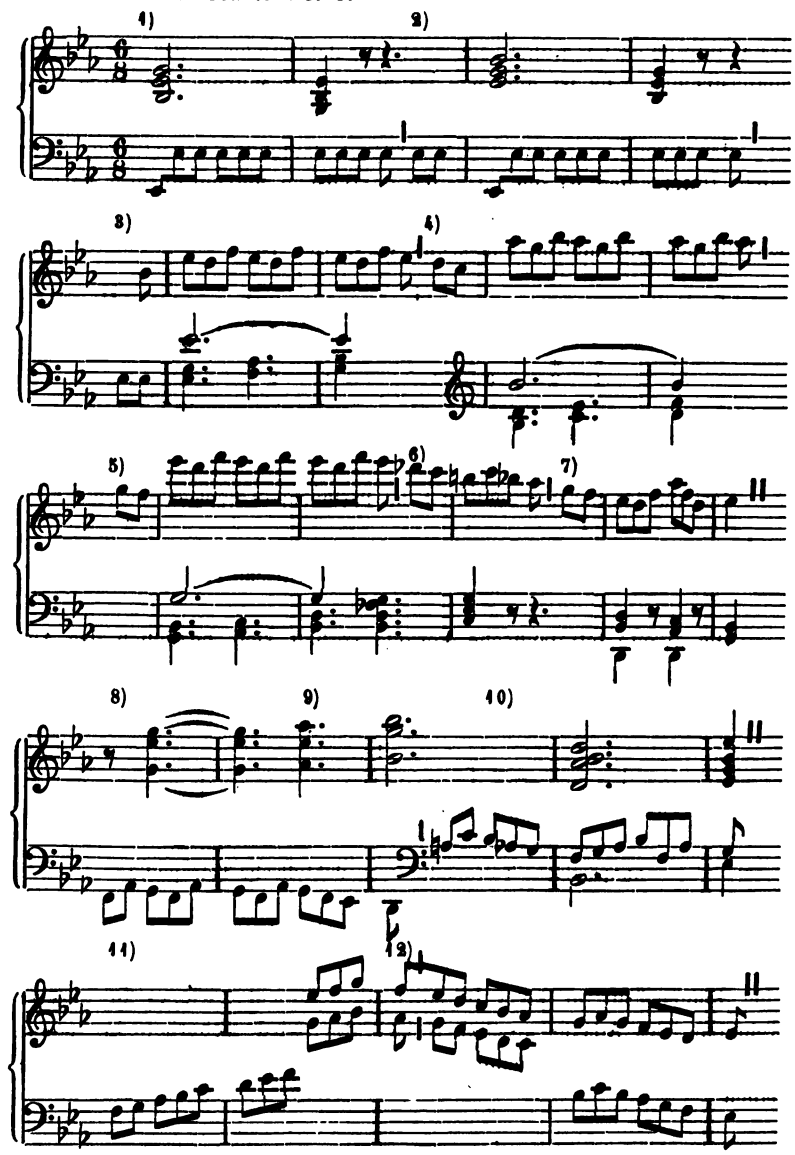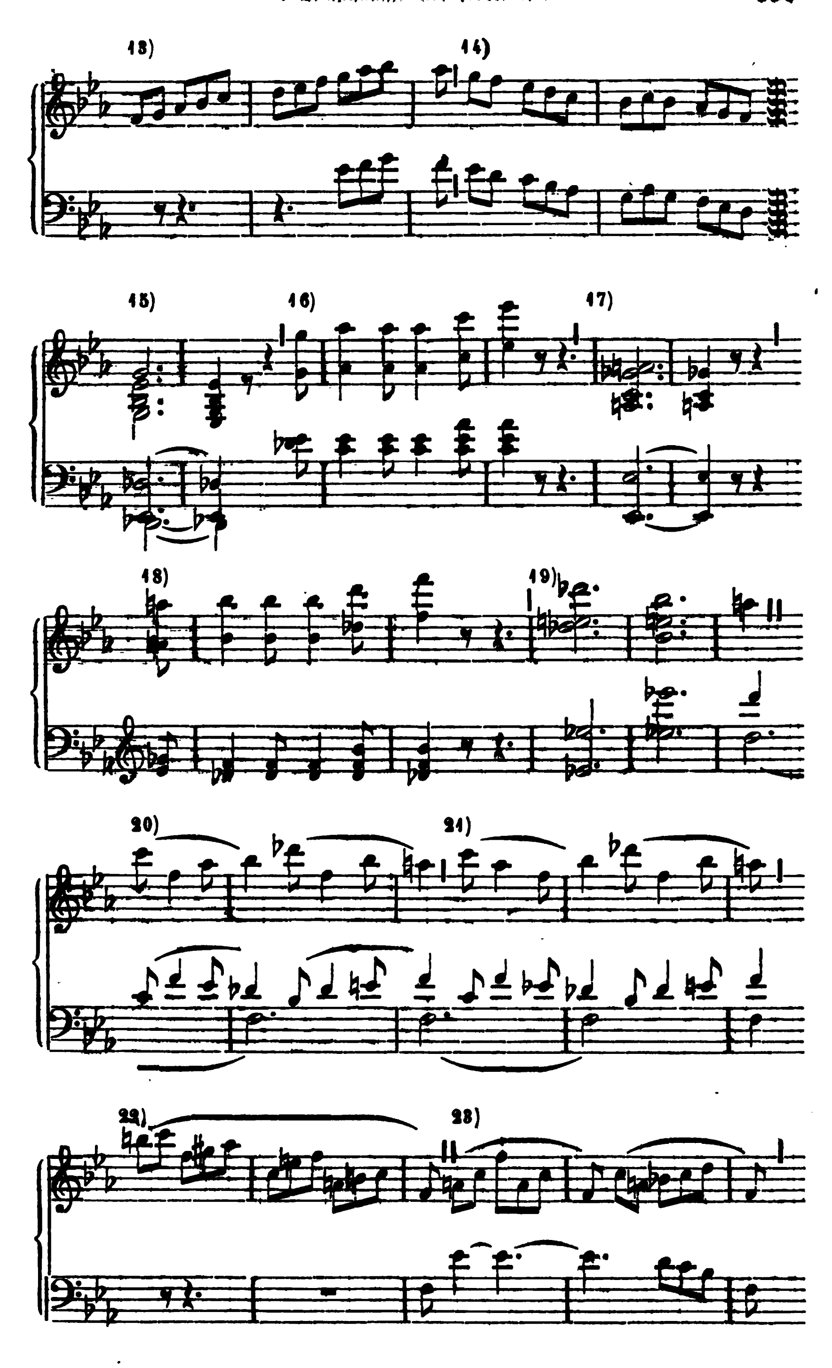


Dass die Cäsur hinter dem Tone a eintreten muss, geht aus den ~~Quarten-Parallelen~~ f b — es a hervor. Wer diese Tetrapodie durch /analogen Quinten-Intervallen eine Binnencäsur in zwei Dipodien theilen will, wie es in unserer Kolotomie des Adagio geschehen ist, der wird sicherlich in seinem Rechte sein: es wird dann jede der beiden Dipodien ihre Anakrusis haben.
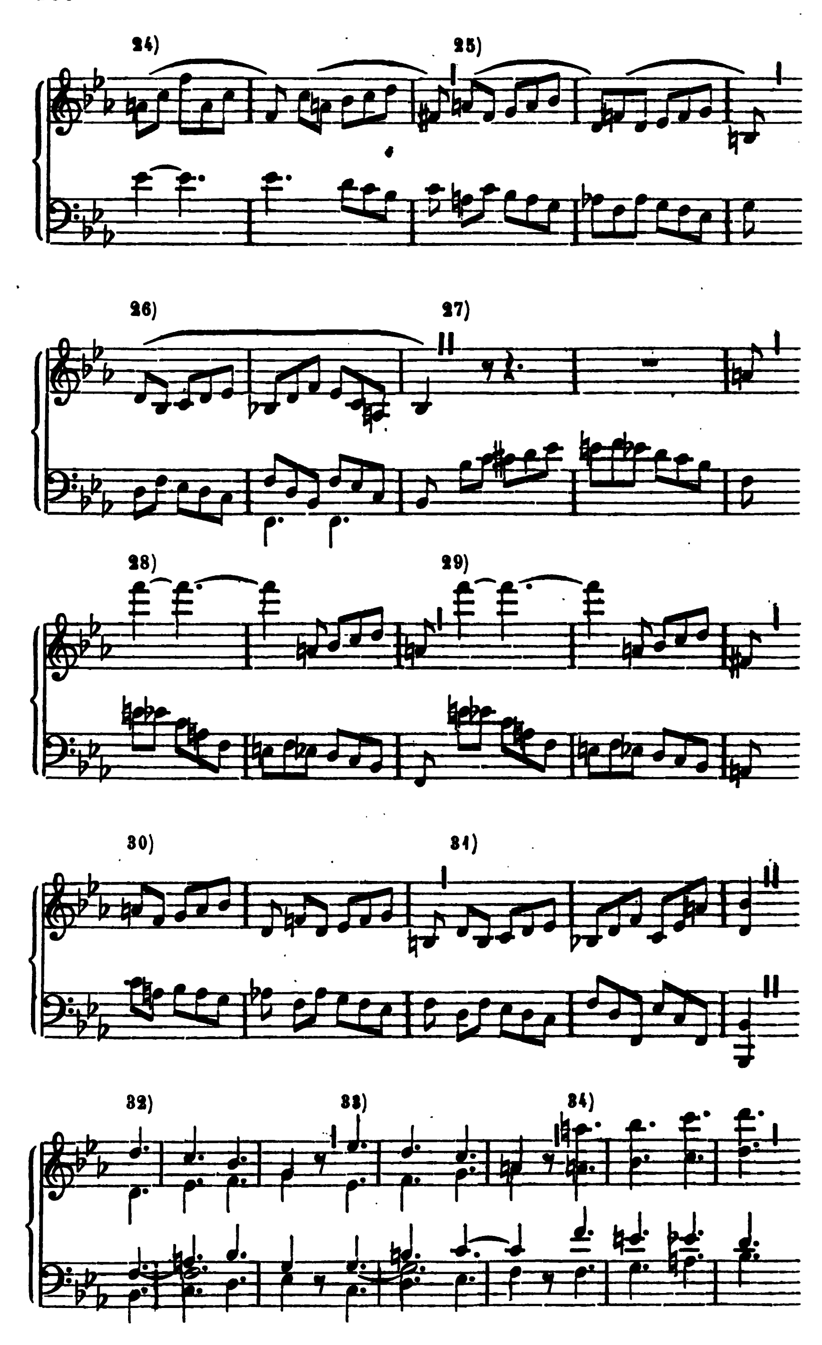
§ 134.
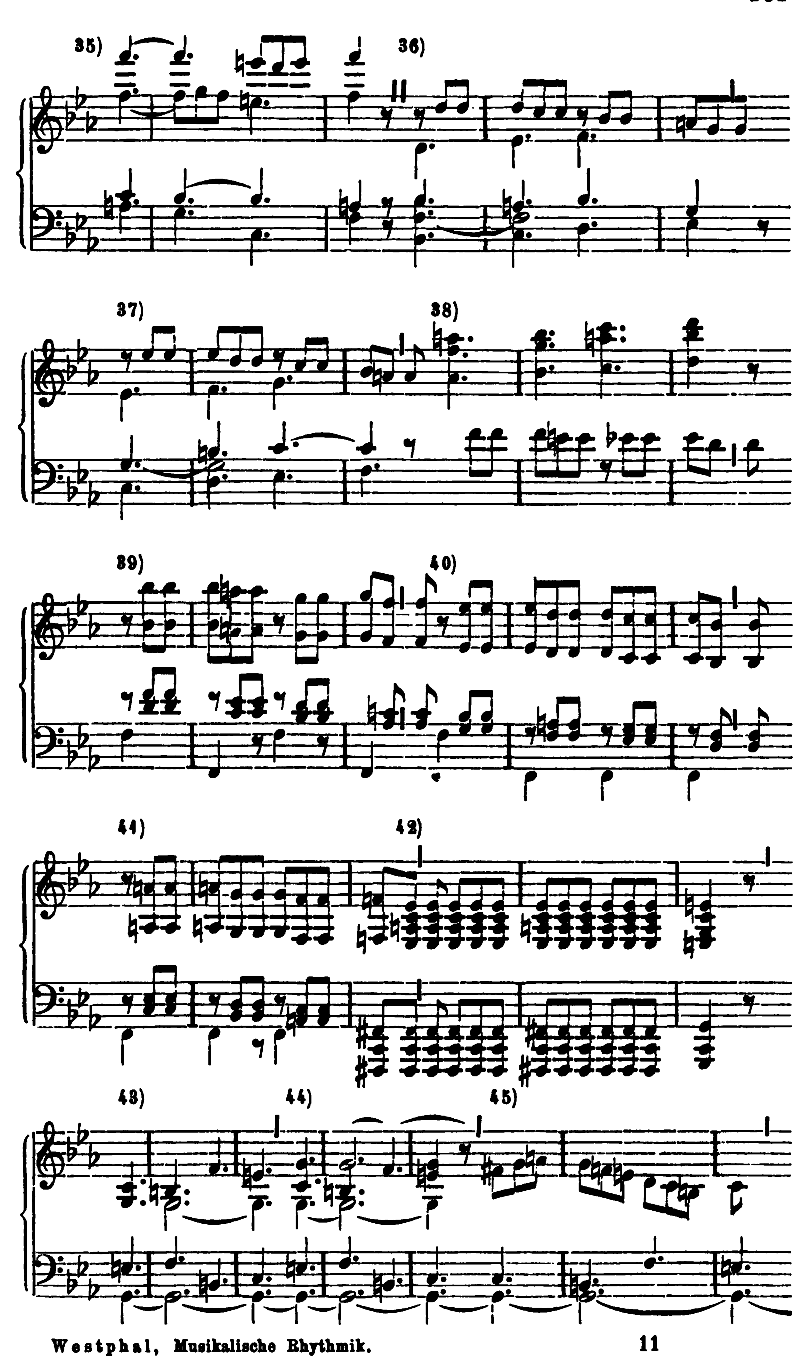
Am Allegrosatze der Beethoven'schen Sonate No. 4 Es dur.
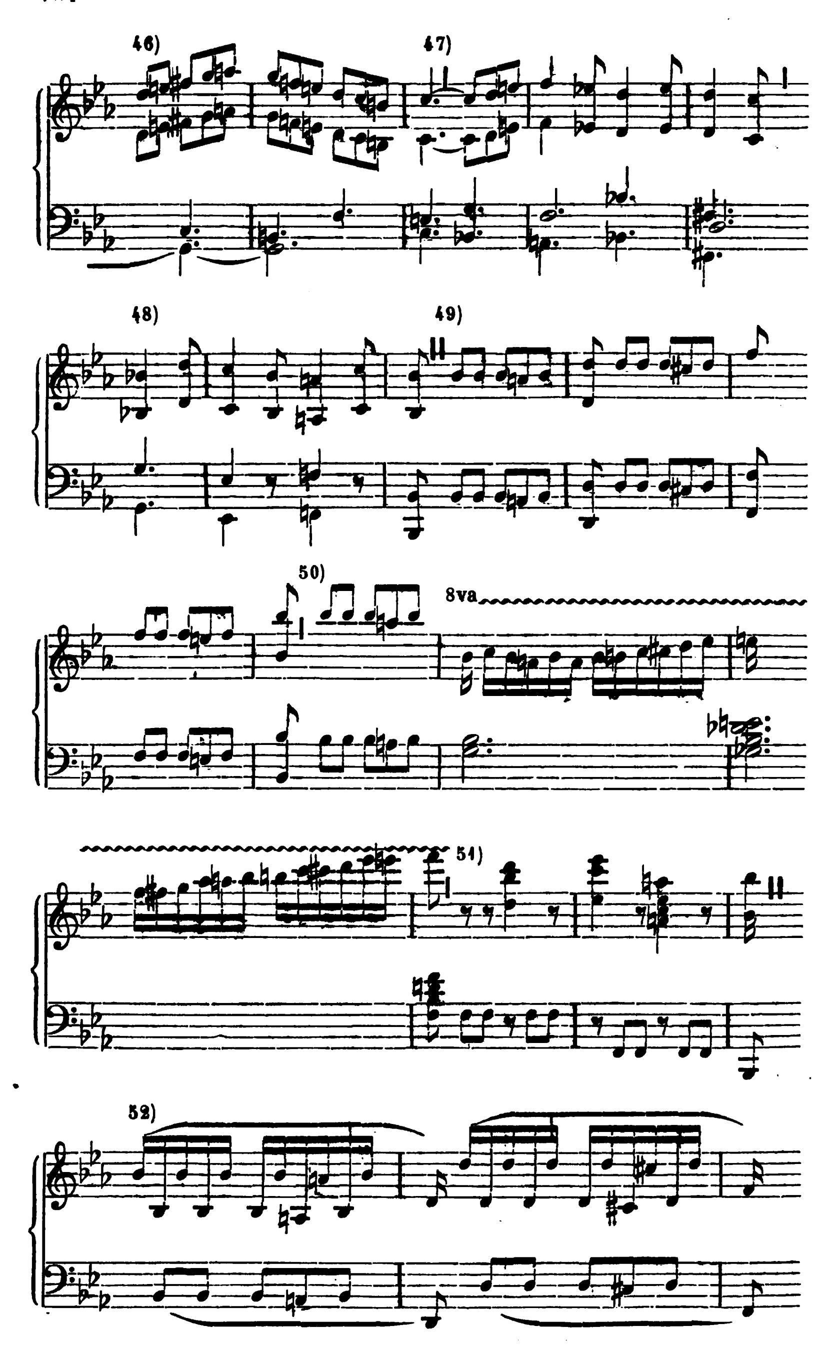
Unser zweites Beispiel Beethoven'scher Kolotomie sei der Anfangssatz der Es dur-Sonate No. 4.
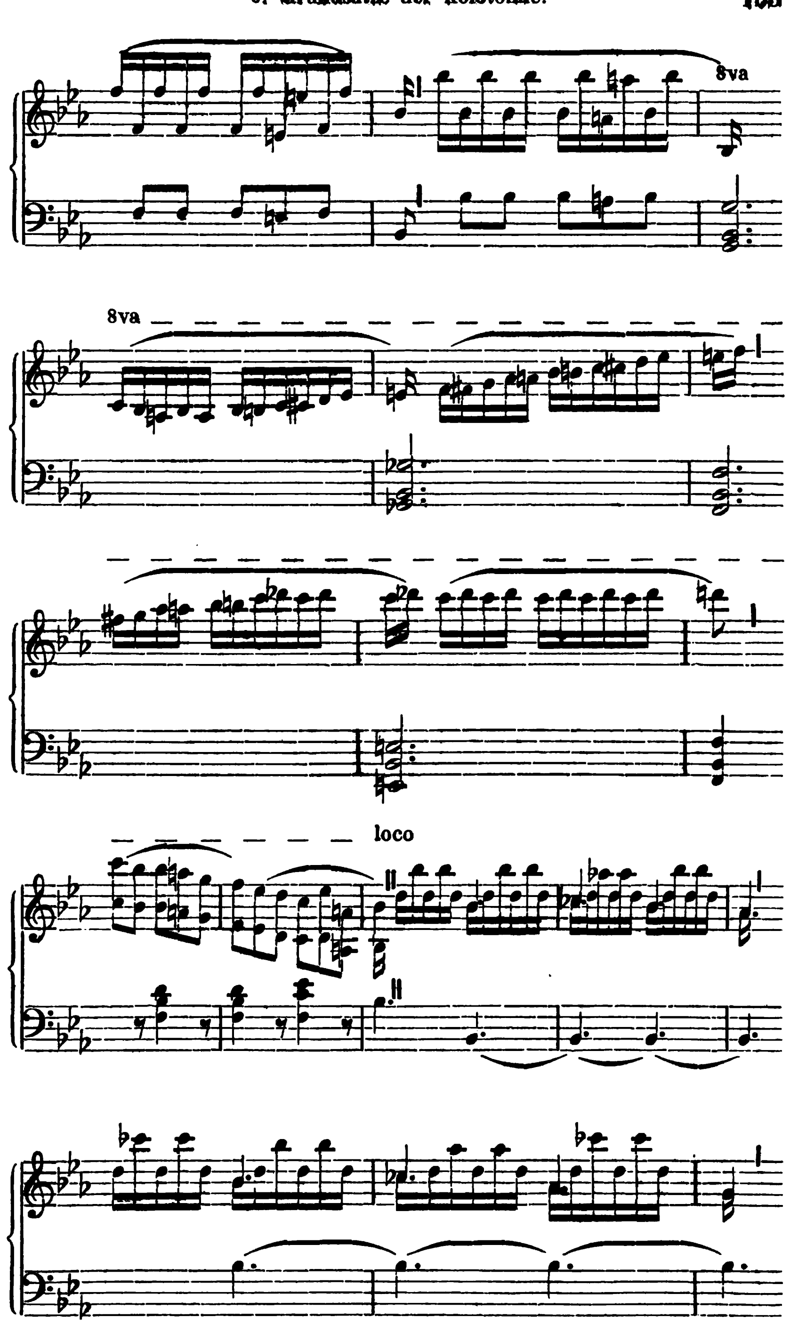


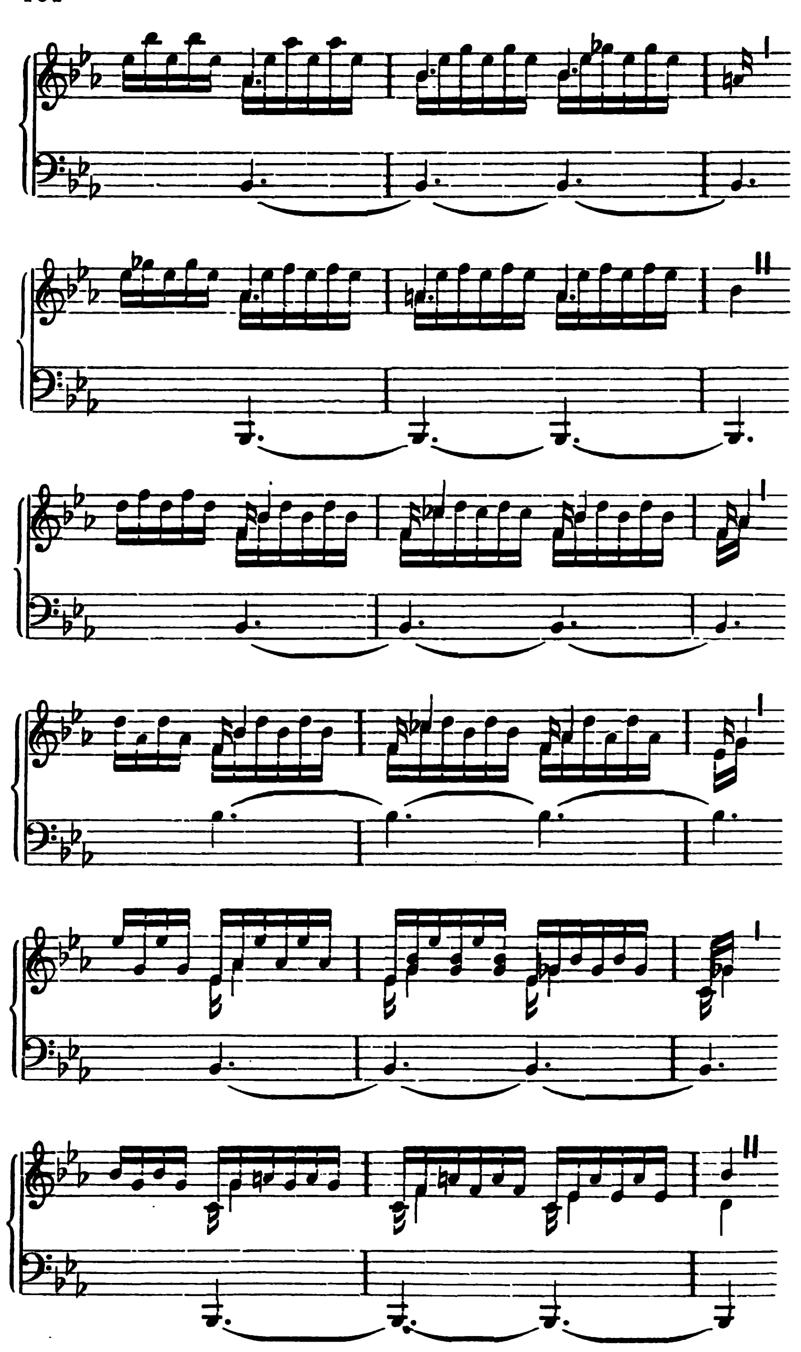

13)
14)
15)
16)
17)
18)
19)
20)
21)
22)
23)
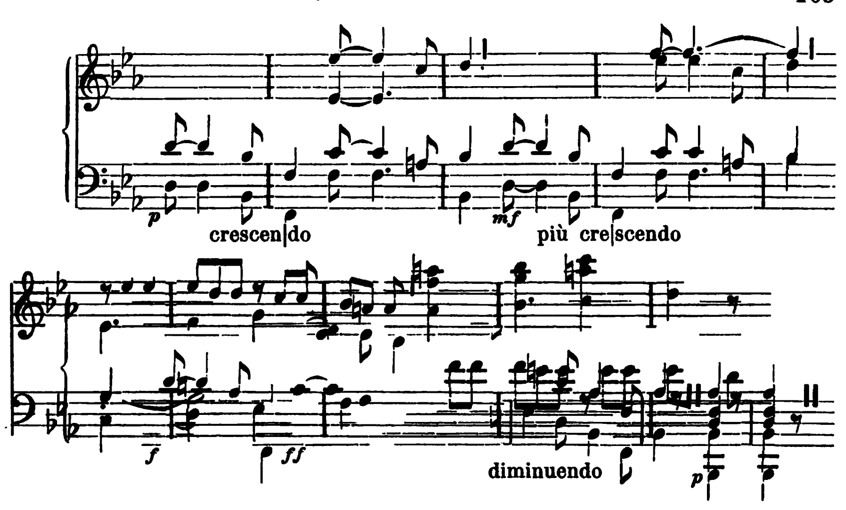

24)
25)
26)
27)
28)
29)
30)
31)
32)
33)
34)


35)
36)
37)
38)
39)
40)
41)
42)
43)
44)
45)


46)
47)
48)
49)
50)
8va
51)
52)


8va
8va
loco
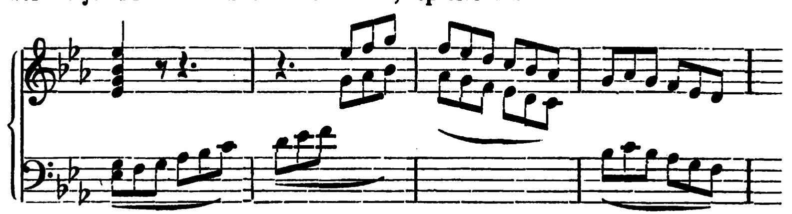




§ 135.
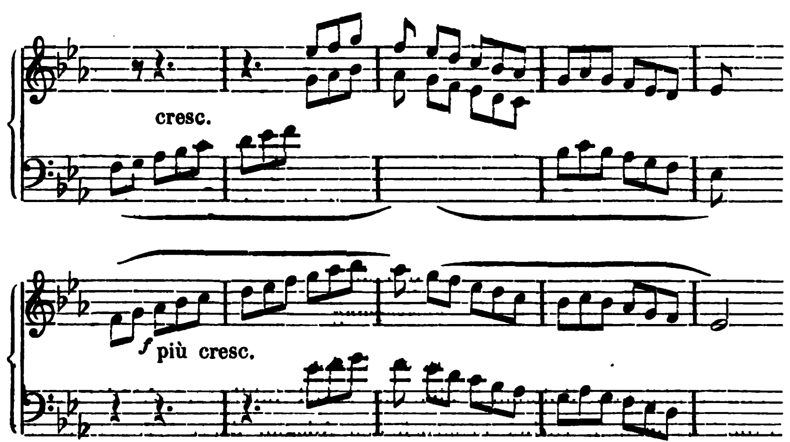
Fortsetzung.

Im vorliegenden Allegro bewirkt die Aenderung der bisher allgemein üblichen Kolotomie eine noch viel fühlbarere Aenderung des Ethos als in dem vorher besprochenen Adagio. Zwar weiss man auch bei der früheren Kolotomie, dass Beethoven's Komposition eine schöne ist, einige Partien aber war es bisher schwer mit dem Typus des Schönen, der sich sonst in dem Allegro zeigt, zu vermitteln. Es war etwas der Eindruck des Etüdenhaften, der hin und wieder das Interesse an der Komposition beeinträchtigte, der aber jetzt nach Annahme der männlichen Cäsuren und der hierdurch gebotenen anakrusischen Anfänge völlig verschwindet und einem fast überwältigenden symphoniehaften Eindrucke energischen Lebens Platz macht. So z. B. die Partie v. 11 ff. So lange man den Taktstrich als die Grenzscheide der rhythmischen Abschnitte ansah, spielte man:
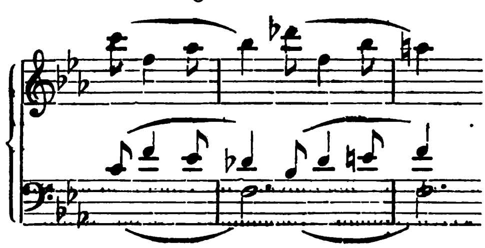


Es schien, als ob Beethoven in einem gewissen humoristischen Anfluge dem Klavierspieler Gelegenheit geben wollte, zwei mal die
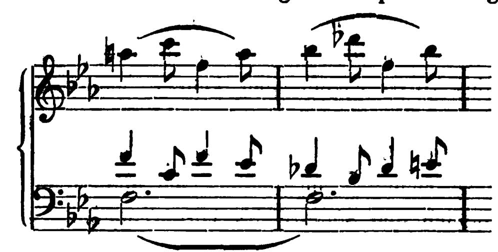
Es dur-Scala zu exerciren, einmal in tieferer, dann in höherer Tonlage sowohl aufwärts wie abwärts. Dieser etüdenhafte Eindruck liess sich durch kein Mittel des Vortrags verschleiern, es war und blieb eine etwas langweilige Stelle, von der man nicht einsah, aus welcher Laune ihr Beethoven in dieser schönen Sonate einen Platz vergönnt hatte. Mit Einführung der männlichen Cäsur und den dadurch gebotenen anakrusischen Anfängen:
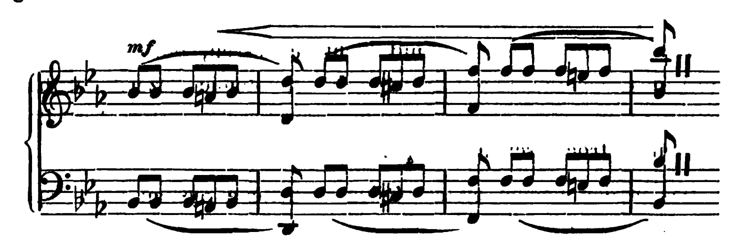


werden es sofort Takte voll Feuer, Leben, Muth und Kampflust, ebenbürtig den vorausgehenden, die damit auf ihren Höhepunkt gesteigert werden, durchaus im echt Beethoven'schen Geiste einer heroischen Symphonie, und soll es einmal Gebrauch sein, dergleichen musikalische Manifestationen der zu muthigem Ringen bereiten Seele aus der Psychologie in Bilder des Schlachtenlebens zu übertragen, so werden wir etwa sagen dürfen, dass wir in jenen Takten das wiederholte Eindringen einer siegesmuthigen Reiterschaar in die Reihen des Feindes vor uns haben. In ähnlicher Weise und leicht verständlich auch in den ferneren Partien z. B. v. 20 der auf energische männliche Cäsuren bedachte Vortrag:
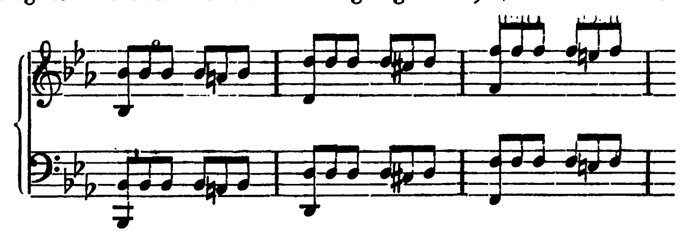


der vermeintlich den Taktstrichen folgenden Spielweise gegenüber,



welche den Eindruck macht, als ob der Vortragende der Freude am Tändeln nicht satt werden könnte. Ganz besonders aber wird der Gegensatz der beiden Kolotomien klar an v. 49 ff.



Die drei Dipodien bilden zusammen eine einheitliche jambische Hexapodie, einen gewappneten Kampfes-Trimeter in der antiken typisch-historischen Weise des Archilochus, wogegen die herkömmliche Auffassung ohne männliche Cäsur nur geeignet ist, Lärm zu machen:



Es ist hier nicht der Ort, auf eine weitere rhythmische Analyse unseres Allegro einzugehen, doch sei bemerkt, dass die Grundform der Rhythmopöie auf dem tetrapodischen Kolon des trochäisch-jambischen Rhythmengeschlechtes beruht. v. 6 ist den Tetrapodien eine Dipodie eingemischt, v. 7 eine Tripodie, v. 14 eine Pentapodie, v. 49, 50, 51 die Verbindung zweier Hexapodien mit einer Tetrapodie, eine Verbindung, welche v. 52 wiederholt wird. Den Schluss bildet eine viergliedrige Periode aus Tetrapodien, deren drei erste als Protasen in Dipodien getheilt sind; die vierte auf die dreifache Protasis fol-
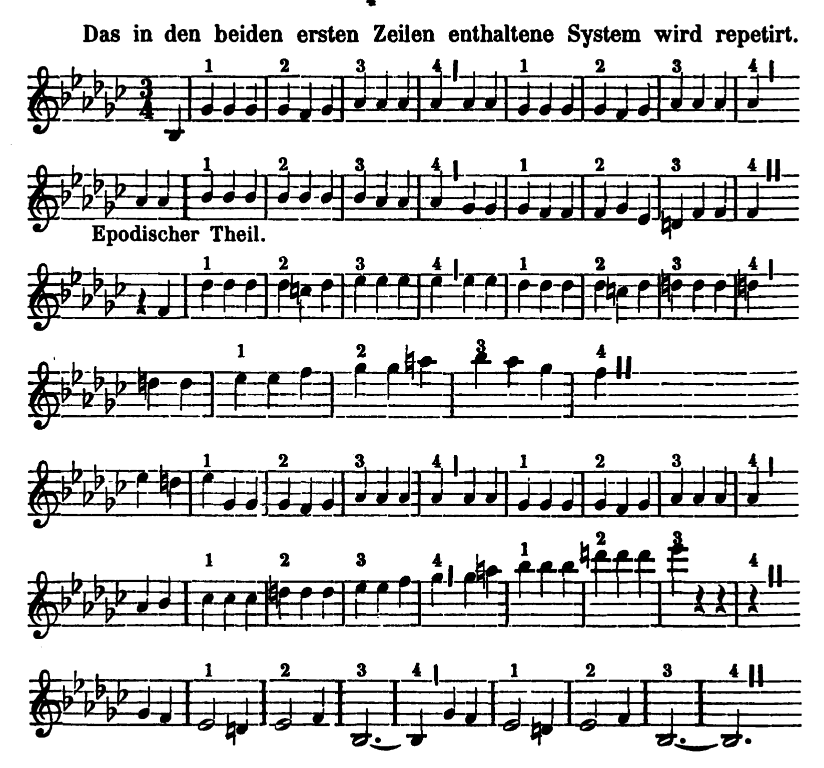
gende Tetrapodie ist, trotzdem sie die Apodosis bildet, ebenfalls dipodisch getheilt, denn das eigentliche Schlusskolon ist die Dipodie am Ende des Ganzen, daher denn diese Dipodie der gebräuchlichen Weise des Vortrages entgegen kein *ff*, sondern ein das Diminuendo der vorausgehenden Tetrapodie fortsetzendes piano verlangt. Zwischen v. 14 und 15 haben wir eine periodische Verkettung (vgl. IV, 7), durch das Zeichen ‡ angedeutet; die demselben vorausgehende Note bildet zugleich den Schluss des vorhergehenden und den Anfang des nachfolgenden Kolons.

§ 136.

Am Scherzo derselben Sonate.

Wir können diesen Abschnitt nicht schliessen, ohne auch an dem Minore des Scherzo dieser Sonate die Kolotomie gezeigt zu haben. Dasselbe ist in gebrochenem Akkorden geschrieben. Drei Achteltriolen bilden einen trochäischen mit $\frac{3}{4}$ bezeichneten Versfuss.

Das in den beiden ersten Zeilen enthaltene System wird repetirt.



Gewöhnlich spielt man diese Zeilen so, dass die Cäsur an das Ende der Takte oder Versfüsse 4 fällt. Das wären weibliche Cäsuren. Diese wird der Vortragende vermeiden, wenn er im Beethoven'schen Sinne spielen will. Die von uns angezeigte Cäsur ist überall die erste männliche. Dass diese erste männliche, nicht etwa die um eine Note später fallende zweite männliche die von Beethoven beabsichtigte ist, geht aus der letzten Zeile hervor, in welcher die erste männliche über allen Zweifel feststeht.

IV.

Die rhythmisch-musikalische Periode und die Accentuation.

---

1. Kapitel.

Die Periode nach Antoine Reicha.

§ 137.

A. Reicha ändert den bis dahin gebräuchlichen Begriff der rhythmisch-musikalischen Periode.

Wir haben zu Anfang der musikalischen Rhythmik dargestellt, dass bei den Neueren das Wort »Strophe« nur in der profanen Poesie seine alte Bedeutung beibehalten hat, dass man dagegen in der kirchlichen Poesie für das, was nichts anderes als eine Strophe ist, den Namen »Vers« hat eintreten lassen. Also Strophe und Vers für denselben rhythmischen Begriff je nach dem Unterschiede der kirchlichen und profanen Poesie. Es ist kaum glaublich und setzt der ganzen modernen Barbarei in der rhythmischen Terminologie gleichsam die Krone auf, dass für denselben Begriff auch noch ein dritter antiker Terminus, der wiederum bei den Alten etwas anderes bezeichnet, in Aufnahme gekommen ist. Sieht man nämlich von dem Texte ab und hat man bloss die Musik, welche der Komponist zu einer Strophe gesetzt hat, im Auge, so nennt man das eine »Periode« und bezeichnet mit demselben Ausdrucke auch in der Instrumental-Musik das einem solchen Abschnitte entsprechende Melos. Das nicht beneidenswerthe Verdienst, diese Bedeutung des Wortes Periode aufgebracht zu haben, gebührt dem französirten Deutsch-Böhmen Antoine Reicha, der in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts Musiklehrer in Paris war, wo er 1836 als Inspektor des Konservatoriums der Musik verstorben ist. Seine Neuerung, seine vermeintliche Entdeckung veröffentlichte er in dem Traité de Melodie abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie

Paris 1814. In der Vorrede sagt der Verfasser: »On verra dans le courrant de ce Traité que la periode musicale existe, et qu'elle est le base de tout se qu'on appelle la veritable Mélodie. Cette periode est restée jusqu'à nos jours un secret: jamais on ne l'a . . . ni définie d'une manière indubitable, et lorsqu'on en a parlé, elle n'a été que trop confondu avec les phrases, les desseins et les membres mélodiques qui n'en ne sont que des parties«. In einer Note fügte er hinzu: »Sulzer et Kirnberger, deux auteurs allemands d'un mérite très distingué, l'un dans son dictionnaire des Beaux-Arts et l'autre dans son Traité de Composition ont parlé de véritable rhythme musical, mais ce qu'ils en ont dit ne regarde que sa définition et son utilité. Quant à ses lois, à ses exceptions, à sa variété, à ses secrets ect. tout exigeait des recherches suivies qu'on n'y trouve point«.

§ 138.

Differenzen zwischen der Periode Reicha's und der Periode der Alten.

Folgende Partie aus »Don Juan«, die wir der Bequemlichkeit wegen durch die deutschen Texteswörte bezeichnen, ist nach jener Darstellung Reicha's eine Periode:

Antik				nach Reicha	
distich. Strophe	Periode	membr.	Reich mir die Hand, mein Leben,	Membre	Periode
		membr.	komm auf mein Schloss mit mir;		
	Periode	membr.	kannst du noch widerstreben?	Membre	
		membr.	es ist nicht weit von hier.		

Nach der Terminologie der Alten ist das ein distichisches System oder eine distichische Strophe, welche aus zwei zusammengesetzten Metra dikola oder nach älterem Sprachgebrauche aus 2 zweigliedrigen Perioden besteht, wie wir dies I, 4 und 5 dargestellt haben. Je zwei Zeilen bilden eine Periode und eine jede der vier Zeilen ist ein Kolon, ein »membrum«, ein rhythmisches Glied.

Auch in Reicha's neuer Terminologie ist das Wort Glied (kolon, »membre«) beibehalten. Aber auch dies gebraucht Reicha in einer anderen der antiken widerstrebenden Bedeutung. »Reich mir die Hand, mein Leben, komm in mein Schloss mit mir« ist nach Reicha erstes Glied, »kannst du noch widerstreben, es ist nicht weit von hier« ist nach ihm zweites Glied. Wir bemerken hier sogleich, dass Reicha's Anhänger für erstes Glied Vordersatz, für zweites Glied Nachsatz sagen. Reicha hat also den beiden antiken Massbestimmungen Periode und Kolon je den doppelten Werth wie die Alten gegeben. Nach antiker

Terminologie bildet sowohl »Periode« wie »Membrum« nur die Hälfte von dem, was Reicha mit diesen antiken Termini belegt. Reicha hat alles doppelt so gross gemacht als er durfte.

§ 139.

Wie sich analoge Verdrehungen der antiken Termini auf anderen Gebieten als der Musik ausnehmen würden.

Noch sein von ihm getadelter Vorgänger Sulzer wendet die antiken Termini »Periode« und »Strophe« im klassischen Sinne der Alten an. Der französirte Deutsch-Böhme thut es nicht. Weshalb weicht er von Sulzer ab? Offenbar deshalb, weil ihm der antike Ausdruck weniger geläufig als seinem deutschen Vorgänger war. Wir können das kaum anders als mit dem bösen Worte Unkenntnis bezeichnen. Auch andere moderne Wissenschaften haben wie die musikalische Rhythmik und die Metrik die Termini der Alten adoptirt; mit Recht, denn nur so ist eine allgemein verständliche Nomenklatur zu ermöglichen, ganz abgesehen davon, dass die modernen Sprachen meist weit ungefüger sind, für wissenschaftliche Begriffe neue Termini zu schaffen. So die moderne Zoologie, Botanik, Geometrie, Grammatik. Wenn nun ein moderner Zoologe das Wort »simia« für Pferd, »equus« für den Affen, »mus« für den Elefanten als allgemein geltende zoologische Termini in Anspruch nehmen wollte — wenn der Verfasser einer Grammatik »heute« ein Verbum, »lieben« eine Copula, »und« ein Adjectivum nennen wollte, so würde er damit genau dasselbe gethan haben, was Antoine Reicha mit seinen wunderlichen Verkehrungen der rhythmischen und metrischen Termini gethan hat, wenn dieser »Periode« für System oder Strophe, »Membrum« für Periode zu sagen lehrt. Ueber einen Zoologen, einen Grammatiker, der im Ernste jene Umkehrungen der Termini uns vorzunehmen veranlassen wollte, würde man lachen. Ueber die barbarische Namensverdrehung des Musikers aus Paris hat man nicht gelacht, vielmehr, als ob es eine neue Pariser Mode wäre, sich um die Wette bemüht, den Reicha'schen Barbarismen sobald wie möglich an den musikalischen Konservatorien Eingang und Geltung zu verschaffen, vor allen Marx und Lobe durch ihre musikalischen Lehrbücher. Doch, Gott sei Dank, giebt es auch heute noch deutsche Musiker allerersten Ranges, bei welchen der richige antike Gebrauch der Termini Vers, Strophe, Periode, wie er bei Sulzer vorkommt, noch Anwendung findet.

§ 140.

Die Versuche zur echten alten Nomenklatur zurückzukehren.

Der Verfasser dieser Schrift wagte es in seinen »Elementen des musikalischen Rhythmus« zum richtigen älteren Sprachgebrauche zurückzukehren. Es kann ihn nicht Wunder nehmen, dass daraus ein Recensent des Buches in der Neuen Zeitschrift für Musik 1872 Nr. 43 die Ueberzeugung gewann: »dass der Verfasser nicht hinreichend musikalisch sei, um herauszuhören, was Satz, was Periode ist«. Voll Entrüstung ruft derselbe aus: »Es wird Musikkundigen unglaublich scheinen, wenn ich sage, dass W. schon zwei Takte (hört!) als eine Periode bezeichnet«. So wird es Herrn Dr. Schucht (das ist der Name des Recensenten) auch unglaublich scheinen, wenn er erfährt, was ich ihm hiermit verrathe, dass kein geringerer Musiker als Richard Wagner genau in derselben Nomenklatur einen einzigen (tetrapodischen) C-Takt eine halbe Periode nennt.

§ 141.

Die vermeintliche Autorität Lobe's kann die Perioden-Nomenklatur Reicha's nicht schützen. Verhältnis Lobe's zu Bach.

Es ist bedenklich, aber wahr, dass Herr Dr. Schucht über die ganze Sache nichts weiss, als was er aus Lobe's von ihm angeführten Buche gelernt hat. Lobe hat dort, wie Dr. Schucht rühmend hervorhebt, aus den Werken unserer grössten Tondichter eine grosse Anzahl von Perioden-Beispielen citirt und analysirt, um daran von der thematischen Arbeit eine umfassende Theorie zu liefern. Ja, eben das ist es, was Lobe auf dem Titel jenes Buches verspricht. Aber denjenigen grossen Tondichter, dessen ganze Kompositionsart mehr als die irgend eines anderen auf der thematischen Arbeit beruht, die Kompositionen des grossen J. S. Bach, hat Lobe sicherlich nicht nach der die Melodie ergebenden Periodologie zu analysiren verstanden, sonst hätte er sich gehütet zu sagen: »Wer in den Werken Bach's Reiz, Anmuth und Schönheit der Melodie, wer in denselben Musik finden will, die dem gebildeten (!) Ohr und Geschmack unserer Zeit zusagt, nach unseren gesteigerten und gereinigten Begriffen noch wahres Vergnügen und wahren Genuss bereiten könne, der liefert nur einen traurigen Beleg dafür, wie weit sich der menschliche Geist verirren kann«. Lobe versichert an derselben Stelle, »er habe sich früher in Bach's Wesen eingelebt und verliebt, aber später seinen Sinn von dem Alten abgelenkt und die

neueren grossen Meister vorgenommen. Auf diese Weise habe er sich erfrischt und für die Anmuth und Schönheit der Kunst von neuem empfänglich gemacht. Er habe sich vor Bach gerettet und sich für die modernen Formen erhalten.« Wir wollen das Alles dem Wohlbekannten glauben. Aber wir wollen ihm auch sagen, weshalb er an Bach's Musik keinen Genuss gefunden: weil er keine Bekanntschaft mit der rhythmischen Periodologie Bach's hat und sich von dem Standpunkte der Reicha'schen Perioden-Theorie keine Bekanntschaft der Bach'schen Periodologie erwerben konnte. Lobe will in jenem Buche dem Kunstjünger eine Anleitung zum tadellosen Komponiren geben, will ihn schnell dahin bringen, nicht bloss gute und regelrechte, sondern auch ansprechende und gefällige Kompositionen zu Tage zu fördern. Aber dem Kunstjünger kann nun einmal trotz Lobe's Anleitung zum tadellosen Komponiren die Aufgabe nicht erlassen bleiben, die rhythmische Periodologie an Bach zu studiren, denn Bach ist darin ein grösserer Meister als Haydn, Mozart und Beethoven. Von allen bisher geschriebenen Kompositionen sind die Instrumentalfugen Bach's, auch was den Rhythmus anbetrifft, zugleich die reichsten und klarsten: es ist fast wunderbar, wie Bach, auch ohne von den Griechen etwas zu wissen, als Rhythmiker durchaus auf dem Standpunkte griechischer Kunst steht: es ist ein und derselbe der wahren Schönheit bewusste Geist bei Bach und bei den Griechen. Freilich ist es verdienstlich, wenn Lobe, wie er mit Voltaire in der Vorrede sagt »den vielen auf der Strasse umherlaufenden« musikalischen »Genies« eine Anweisung zur musikalischen Periodologie und thematischen Arbeit giebt, aber viel nützlicher ist es noch, diejenigen kennen zu lernen, welche sich in der Kunst bereits als Meister bewährt haben, und wenn Lobe den grossen Bach von den letzteren ausschliessen will, so hat er damit seinem eigenen Geschmacke ein trauriges Urtheil gesprochen.

Bach ist das Alpha und Omega der rhythmischen Periodologie. Durch die Nachfolgenden ist nichts Neues in der Rhythmik hinzugekommen, sie alle begnügen sich mit einigen wenigen der schon bei Bach vorhandenen rhythmischen Formen, die man nie wird verstehen können, wenn man die Periodologie auf das karge Material Reicha-Lobe'scher Sätze einzwängen will, und für die es nun einmal keine andere Terminologie giebt und geben kann, als die Perioden-Terminologie der Alten.

---

2. Kapitel.
Poetische Accente im Verhältnis zu den musikalischen[1].

§ 142.
Stärkere und schwächere Accente in der Poesie.

Im Allgemeinen giebt es in einem poetischen Kolon so viele Accent- oder Ictus-Silben als es Hebungen oder, was dasselbe ist, als es Versfüsse hat. Man wird leicht die Bemerkung machen, dass in der Poesie bei einem verständigen, ausdrucksvollen Recitiren oder Deklamiren nicht alle Hebungen eines Kolons gleich stark hervorgehoben werden. Es giebt stärkere und schwächere Hebungen, stärkere und schwächere Accente. In den Goethe'schen Versen:

»Wie kómmts, dass dú so traúrig bíst, | wo Álles fróh erscheínt?
Man siéht's dir án den Aúgen án, | gewíss, du hást geweínt«

haben wir die am stärksten hervortretenden Hebungen durch Doppel-Accente, die übrigen durch einfache Accente bezeichnet. Von den vier Hebungen des ersten Kolons tritt die erste Silbe des Wortes »traurig« mit der stärksten Intension hervor u. s. w. Es ist dies nicht anders, als in der gewöhnlichen Prosa-Sprache, wo die auf einander folgenden Worte eines Vorder- oder Nachsatzes keineswegs mit gleicher Stärke gesprochen werden. Vielmehr zeichnet sich die Wurzelsilbe Eines Wortes durch einen merklich stärkeren Accent aus, und zwar ist dies dasjenige Wort, auf welchem der grösste logische Nachdruck ruht. Im ersten Kolon der Goethe'schen Distichie also das Wort »traurig.«

§ 143.
Steigerung der Accentuation bei Wiederholungen. Das Skandiren und allzustarke Markiren der Ictussilben.

Befinden sich mehrere gleich bedeutungsvolle und gleich nachdrückliche Worte in einem Satze kopulativ oder adversativ verbunden, so pflegt sich der Nachdruck im Fortschritte der Worte zu steigern. Der stärkste Accent wird also gewöhnlich auf das letzte dieser Worte fallen. So im Anfange der vierten Strophe desselben Gedichtes:

Ihr lärmt und raúscht und áhnet nicht.

1) Nach der in den »Elementen des musikal. Rhythmus« gegebenen Auseinandersetzung erweitert.

Das Wort »rauscht« wird mit grösserer Intension der Stimme gesprochen als das vorausgehende »lärmt«, den stärksten Ictus aber wird die Wurzelsilbe von »ahnet« erhalten.

Manche von den Silben, welche Hebungen der Versfüsse sind, werden bei der Ausführung der Deklamation kaum merklich vor den Senkungen hervortreten. In dem Kolon

Wie kómmt's, dass dú so traúrig bíst

tritt wie wir sagten die Wurzelsilbe von »traurig« entschieden durch stärkere Intension vor allen übrigen Silben hervor, auch macht sich das Wort »kommt's« durch einen wenn auch minder starken Accent bemerklich genug, aber die Hebungen »dú« und »bíst« werden kaum stärker sein als die Senkungen, und dennoch haben sie die rhythmische Bedeutung von Hebungen, von schweren Takttheilen.

Ebenso ist es auch mit dem Accente der Töne eines Kolons, einerlei ob Vokal- oder Instrumental-Musik. Anfänger, welche im Recitiren von rhythmischer Poesie sich üben wollen, halten eine Pronunciation ein, wobei sie die Hebungen in scharfer Weise durch gleich starke Intension vor den übrigen Silben hervorheben. Man nennt das Skandiren. Denselben peinlichen Eindruck, welchen das Skandiren in der Recitation hervorbringt, werden wir empfinden, wenn beim Gesange oder in der Instrumentalmusik eine jede Hebung durch ein Marcato allzu merklich hervortritt, wenn man auf dem Klavier bei jeder Hebung stärker anschlägt. Das lässt man sich höchstens bei einem Tanzstücke gefallen, bei welchem es weniger auf den musikalischen Inhalt, als auf das richtige Zutreten der Füsse ankommt. Allzustarkes Markiren der Hebungen wird den Genuss an der Schönheit der Melodie und Harmonie durchaus beeinträchtigen.

§ 144.

Unser rhythmisches Gefühl bezüglich der rhythmischen Accente.

So wenig das auch manche von sich gestehen wollen, rhythmisches Gefühl ist uns allen angeboren, wir bringen zum Anhören eines Musikstückes gewissermassen eine jegliche Art von rhythmischen Fächern mit, in deren einzelnen Abtheilungen die einzelnen kleineren und grösseren rhythmischen Abschnitte der Komposition eine bereitwillige Aufnahme finden. Es wird uns schon genügen, dass uns bezüglich der kleinsten Abschnitte, der Versfüsse, aufs leiseste durch ein höchst diskretes

Markiren die Hebungen angedeutet werden: das uns innewohnende rhythmische Gefühl weiss dann die rhythmische Form, die der Komponist im Sinne hat, herauszuhören, wenn auch die Intension der leichteren Hebungen unterbleibt. Das rhythmische Gefühl ist es auch, dass man auf der Orgel, wo es unmöglich ist, auch nur einen einzigen schweren Taktheil durch stärkere Intension vor den übrigen Tönen hervorzuheben, den Rhythmus, in welchem sich der Komponist das Musikstück gedacht hat, schon nach wenig Tönen erkennen kann.

§ 145.

Verschiedenheit der Accentuation in der Poesie und Vokalmusik.

Welche Silben in der Deklamation am stärksten hervorzuheben sind, ist oben angedeutet. Der Gedanke könnte nahe liegen, dass dieselben Silben auch in dem melodisirten Texte, auch in der Vokalmusik die Hauptaccente haben müssten. Je mehr sich der Gesang dem Recitative nähert, um so mehr wird eine Identität zwischen den Hauptaccenten des poetischen Textes und den die Hauptaccente tragenden Tönen statt finden. Aber der strenge, scharf nach Kola und Perioden gegliederte musikalische Rhythmus erkennt dies Princip nicht an. Wenn auch die Melodie die Accentsilben des Textes in so weit respektirt, dass sie die Wurzelsilben, auf denen die Accente ruhen, ihrer logischen Bedeutung wegen als Hebungen verwendet, so hat sie doch nicht nöthig, dahin wo der eigentliche logische Schwerpunkt des Satzes liegt, d. h. auf die Hauptaccente des Textes, auch den Schwerpunkt der musikalischen Hebungen zu verlegen. Denn die Melodie soll nicht den Gedanken des Textes in Töne übersetzen, sondern ihre Aufgabe ist es, unser Gemüth in eine Bewegung zu führen, welche dasselbe für die Aufnahme des poetischen Gedankens empfänglicher und angeregter macht, nebenbei aber unserer Phantasie einen freien Spielraum zur Erweckung von Bildern und Stimmungen verstatten, welche keineswegs in dieser konkreten Gestalt vom poetischen Texte ausgedrückt sind und auch nicht ausgedrückt werden können; die Töne aber erhöhen die Macht unserer Phantasie, dass sie fähig wird zu solchen Schöpfungen, die der Poesie als der Kunst der Worte und der Gedanken nicht zu Gebote stehen. So steht dem Komponisten frei, den rhythmischen Schwerpunkt der musikalischen Periode auch dahin zu verlegen, wo sich in den Texteswörten keineswegs das Centrum des logischen Zusammenhanges zeigt.

§ 146.

Bewegung und Ruhe in der mehrgliedrigen Periode.

Es giebt ein besonderes, gewissermassen abstraktes musikalisches Accentuationsprincip, welches mit den Kola als Theilen der Periode zusammenhängt und für Vokal- und Instrumental-Musik identisch ist, und eben hierin besteht die ungemeine Wichtigkeit, welche die Konstruktion der Periode d. h. der Periode in dem von uns hervorgehobenen und noch weiter hervorzuhebenden antiken Sinne (nicht dem der Reicha-Lobe'schen Auffassung) hat. Dies Accentuationsprincip der rhythmisch-musikalischen Periode geht im Allgemeinen von den Gegensätzen der Bewegung und der Ruhe aus, insofern die Bewegung durch eine Reihe allmählich stärker werdender Töne, die Ruhe durch eine Reihe von Tönen, die eine umgekehrte Beschaffenheit haben, sich ausdrückt. In der Periodenlehre hört die musikalische Rhythmik auf, bloss etwas Formales zu behandeln, denn ihren Gegenstand bildet hier ein wichtiger Punkt des musikalischen Vortrages. Was Reicha und Lobe in ihrem Sinne über den Periodenbau sagen, bleibt jedenfalls wahr und richtig, aber nur an die Periode im Sinne der Alten schliessen sich jene Eigenthümlichkeiten des musikalischen Ausdruckes und Vortrages an.

---

3. Kapitel.

Die Kola der Periode als Protasis und Apodosis (Crescendo- und Diminuendo-Satz).

Vergleich der musikalischen mit der rhetorischen Periode.

§ 147.

Wie der Terminus »musikalisch-rhythmische Periode« entstanden ist. Er ist älter als »rhetorische Periode«.

Wir haben mehrfach darauf hinweisen müssen, dass bei dem durch Reicha aufgekommenen Gebrauche des Terminus »musikalische Periode« die Bedeutung des Wortes in der Rhetorik zu Grunde liegt. Auch Reicha's Anhänger weisen wiederholt für das, was sie musikalische Periode nennen, auf die rhetorische Periode hin. Wer mit der wahren Sachlage unbekannt ist, der mag freilich denken, dass Sulzer und die musikalischen Schriftsteller der früheren Jahrhunderte den bei ihnen für einen rhythmisch-musikalischen Begriff vorkommenden Ausdruck

Periode aus der Rhetorik auf die Musik übertragen und dass sie bei dieser Uebertragung die thatsächlich bestehenden Analogien der Musik mit der Rhetorik nicht richtig gefasst hätten. Die Sachlage ist aber, wie gesagt, eine wesentlich andere. Bei den alten Griechen waren nicht bloss der Begriff der rhetorischen, sondern auch der rhythmisch-musikalischen Periode vollständig ausgebildet. Wie die Neueren die rhetorische Periodologie der Alten sich aus den technischen Werken der alten Rhetoren z. B. des Fabius Quintilianus zu eigen gemacht, so stammt der bei Sulzer vorkommende Gebrauch des Wortes Periode für rhythmisch-musikalische Abschnitte aus den Schriften der alten Metriker, insonderheit des alten Marius Victorinus. Die Uebertragung des Wortes aus einem Gebiete auf ein verwandtes anderes ist nicht erst von Männern wie Sulzer vorgenommen, sondern war eine bereits im Alterthum vollzogene Thatsache. Wir sind so glücklich hierüber in den aus besten alten Quellen geschöpften literaturgeschichtlichen Mittheilungen im Lexikon des Suidas einen unzweifelhaften Bericht vorzufinden. Das Wort Periode ist nicht aus der Rhetorik auf die Rhythmik, sondern umgekehrt aus der Rhythmik auf die Rhetorik übertragen. Der alte Rhetor Trasymachus aus Chalkedon in der Zeit des Plato war es, der die rhetorische Terminologie Periode, Kolon, Komma u. s. w. der Terminologie der Rhythmiker und Musiker entlehnt und auf die Prosa-Sprache der Rhetorik übertragen hat. Zuerst also gebrauchte man Periode, Kolon, Komma von der Sprache der Dichter, dann übertrug man die nämlichen Ausdrücke auf verwandte Erscheinungen der Prosa. Die Wörter Kolon und Komma sind bei uns die Termini für Interpunktionszeichen geworden, in letzter Instanz haben auch diese Interpunktionszeichen der Rhythmik ihr Dasein zu verdanken. Der grosse Umweg, welchen das »Kolon« machen musste, um von der Bedeutung eines rhythmischen Abschnittes ausgehend der Terminus für einen Prosa-Satz und schliesslich für ein den Satz abschliessendes Interpunktionszeichen zu werden, dürfte nach unserer Darlegung des historischen Thatbestandes begreiflich erscheinen.

Das von den Alten uns überkommene System für die Periodologie der rhetorischen Prosa hat zur modernen Rhythmik und Musik manche Analogie (wenn dies nicht wäre, würden die Alten nicht die Termini der rhythmischen Periodologie auf die Prosa übertragen haben). Aber selbstverständlich passt für unsere moderne Musik die von den Alten für die Metrik und Rhythmik aufgestellte Periodologie besser als diejenige, welche sie aus der Musik entlehnend für die Prosa aufgestellt haben!

Wir wollen hier einige wesentliche Differenzen zwischen rhythmisch-musikalischer und rhetorischer Periode darlegen.

§ 148.

Differenzen zwischen rhythmischer und rhetorischer Periode.

Schon die Alten berichten, dass die rhetorische Periode nur so lang, aber nicht länger, sein dürfe, dass der Redner sie in einem Athemzuge, ohne dass er frischen Athem zu schöpfen nöthig habe, vortragen könne. Die bekannteste Stelle darüber findet sich bei einem der grössten alten Sachkenner in diesem Fache, bei Marcus Tullius Cicero in seinem »Brutus« überliefert. Länger als der Athem reiche, dürfe eine Periode nicht ausgedehnt werden. Dies ist vollkommen richtig und wird auf dieselbe Weise in den neueren Schriften über Rhetorik wiederholt. Was die Gliederung der rhetorischen Perioden nach einzelnen Kola anbelangt, so ist es schon ein Lehrsatz der Alten, dass die rhetorische Periode vier oder auch wohl mehr Kola enthalten könne. Folgende Periode ist eine viergliedrige (enthält vier Kola):

»Wo göttliche Kraft und Empfindung die Gedanken belebt; | wo Dank und Bitte auf den Flügeln des Wortes zum Himmel steigt; | wo ein heiliger Ort den nachschweifenden Sinn fesselt und sammelt: | da ist Religion. ||«

Der Redner kann diese Periode ohne Schwierigkeit in einem Athemzuge vortragen: er hat nicht nöthig an der Grenze der inlautenden Kola, die wir durch einen vertikalen Strich bezeichnet, frischen Athem zu schöpfen, er ist erst am Ende des Ganzen vor dem Beginn einer darauf folgenden Periode dazu gezwungen.

Es lässt sich diese rhetorische Periode mit einiger Umformung der Kola leicht zum poetischen Texte einer musikalischen Periode machen, etwa:

Wo gö́ttliche Kráft die Gedánken belébt;
wo Dánk und Bítte zum Hímmel stéigt;
wo héilige Órte die Sínne sámmeln:
da íst Religión.

Aber sowie diese Worte nach irgend einer Melodisirung gesungen werden, so tritt der Unterschied zwischen rhetorischer und rhythmisch-musikalischer Periode aufs deutlichste hervor. Die viergliedrige Prosa-Periode der rhetorischen Deklamation wird vom Beginn

des ersten bis zum Schlusse des vierten Kolons in einem Athemzuge vorgetragen; in der gesungenen Periode ist am Ende eines jeden der inlautenden Kola ein neuer Ansatz zum Athemholen nothwendig. Und wie ist es gar mit folgender ebenfalls viergliedrigen Periode?

»Freilich musst du dich selbst unter der zahlreichen Menge von Geschöpfen und Welten, die dich umringen, gleichsam verlieren; | freilich muss dir der Raum, den du unter denselben einnimmst, unendlich klein, die Stelle, die du unter denselben einnimmst, vergleichungsweise sehr unbeträchtlich vorkommen; | freilich sagt dir jeder Versuch, womit du die Grösse, die Ordnung, die Verbindung des unermesslichen Weltgebäudes dir vorzustellen dich bestrebst; und die sich allenthalben aufthürmenden Schwierigkeiten und unergründlichen Tiefen, die dich bei jedem Schritte deiner Untersuchungen aufhalten, die sagen dir, wie unwissend, wie schwach, wie eingeschränkt du bist: | aber schon dieses Gefühl deiner Unwissenheit und deiner Schranken, o Mensch, schon dieser unersättliche Durst nach Licht und Erkenntnis, dieses unablässige Streben nach Erweiterung deines Wirkungskreises, schon die Vergleichung, die du zwischen dir und dem höhern Wesen anstellen kannst, selbst die Fehltritte, die du auf dem Wege der Untersuchung begehst, die sagen dir, dass du nicht ganz Staub bist, dass eine geistige, thätige Kraft in dir ist, die dich weit über den Staub erhebt, und die noch nicht alles ist und wirkt, was sie sein und wirken kann. ||«

Denken wir uns diese rhetorische Periode, die sich trotz der grösseren Ausdehnung ihrer vier Kola noch immer in einem einzigen Athemzuge deklamiren lassen muss, falls sie anders eine gute Periode ist — denken wir sie uns, sage ich, als musikalischen Worttext, so wird schon ein jedes ihrer vier Kola viel zu umfangreich sein, als dass es sich mit einem einzigen Athemzuge singen liesse.

§ 149.

Nüancirung in der Stärke der Stimme beim Vortrage der rhetor. Periode.

Dasjenige, was die Kola der rhetorischen Periode als Einheit zusammenhält, ist nicht bloss die Einheit des Athems, sondern innerhalb dieses Einen Athemzuges die bestimmte Nüancirung in der Stärke der Stimme, in der Zunahme oder Abnahme des Sprechtones, in der allmählichen Steigerung des Crescendo und der allmählichen Abnahme des Decrescendo oder Diminuendo. In der richtigen Vertheilung der dem Crescendo und dem Diminuendo angehörigen Accente liegt eben die Möglichkeit, eine gut und richtig gebildete rhetorische Periode als solche zu deklamiren.

Die gewöhnlichste Art eine rhetorische Periode mit richtiger Accentuation vorzutragen besteht darin, dass man für den Anfang und den ersten Theil der Periode die Stimme zu einem fortwährenden Crescendo sich steigern lässt, im zweiten Theile dagegen zu einem Diminuendo herabsinken. Das Crescendo repräsentirt die Bewegung, das Diminuendo die Ruhe. Es ist die gewöhnliche und natürliche Accentuation diejenige, dass die Crescendo-Bewegung dem Anfange, die Ruhe des Diminuendo dem Ausgange der Periode angehört. Zwar kommt auch eine andere Vertheilung dieser beiden Gegensätze unter die Theile der Periode vor. Namentlich wird ein Crescendo-Ausgang für Perioden mit leidenschaftlich erregtem Inhalte am Platze sein. Dann aber muss natürlich auch der formelle Bau der Periode für eine solche Recitation geeignet sein.

§ 150.

Protasis und Apodosis in der zweigliedrigen Periode.

Denjenigen Theil der Periode, welcher durch die sich in der Stärke der Accente steigernde Stimme ausgefüllt wird, nennt man »Protasis« der Periode, den die Diminuendo-Partie enthaltenden Theil »Apodosis«. Bezüglich dieser Theile besteht nun eine ganz entschiedene Analogie zwischen der rhetorischen und der rhythmisch-musikalischen Periode, und eben dies war es, wodurch der alte Rhetor Thrasymachus darauf kommen mochte, die für die Rhythmik und Musik bereits bestehende Terminologie auf die rhetorische Prosa zu übertragen. Eben hierin aber liegt eine fernere Differenz zwischen rhythmischer und rhetorischer Periode. In der rhetorischen Periode können nämlich mehrere Apodosen als ein einziges Diminuendo vorkommen, mehrere Kola als Apodosen oder, wie man gewöhnlich sagt, als mehrgliedrige Apodosis, weshalb z. B. eine viergliedrige Periode der Rhetorik folgendermassen angeordnet sein kann: dreigliedrige Protasis und eingliedrige Apodosis — zweigliedrige Protasis und zweigliedrige Apodosis — eingliedrige Protasis und dreigliedrige Apodosis, drei Arten, von welchen die zweite als die vollendetste gilt. In der musikalischen Periode dagegen kann es zwar ebenfalls zwei, drei, vier oder auch mehr Kola als Protasen geben, in denen von der ersten bis zur letzten das Crescendo fortwährend sich steigert. Aber sie kann immer nur ein einziges Kolon als Apodosis haben[1]: das Diminuendo der Accente trifft bloss das letzte Kolon der musikalischen Periode.

---

1) Die Ausnahmen meist nur scheinbar. Denn die vermeintliche zweite Apodosis ist fast immer eine eingliedrige Periode.

§ 151.

Die zweigliedrige Periode der musikal. Rhythmik.

Die Primärform der Periode überhaupt ist die zweigliedrige, sowohl für die rhetorische, wie für die musikalische Periode. Das erste Glied oder Kolon repräsentirt als Protasis das Crescendo der Accente, das zweite Glied oder Kolon als Apodosis das Diminuendo. Der sich hierin aussprechende Gegensatz von Bewegung und Ruhe scheint die historische Grundbedingung aller rhythmischen Gliederung in der musischen Kunst zu sein, und nicht minder scheinen eben darin auch die Elemente der künstlerischen Prosa-Rede zu liegen. Die beiden Ausdrücke Protasis und Apodosis sind uns zwar nur von den Grammatikern und Rhetorikern als Bezeichnungen von Satzgliedern oder Kola überliefert. Aber wie die Termini Periode und Kolon zuerst für Musik und Rhythmik aufgekommen sind, so mag auch der ursprüngliche Gebrauch von Protasis und Apodosis ein rhythmisch-musikalischer gewesen sein. Wir werden annehmen dürfen, dass auch diese beiden Bezeichnungen in die Klasse jener Termini gehören, welche Thrasymachus aus der Rhythmik auf die Rhetorik übertrug. Wir könnten mit gutem Rechte für Protasis und Apodosis auch Vordersatz und Nachsatz gebrauchen, aber wir möchten durch unsere rhythmische Terminologie keine Veranlassung zur Verwechselung mit demjenigen geben, was die Nachfolger Reicha's periodischen Vordersatz und periodischen Nachsatz nennen. Deshalb sagen wir Protasis und Apodosis.

Der melodische Bau einer aus zwei Kola bestehenden Verbindung ist fast ausnahmslos ein solcher, dass dem ersten Kolon eine Steigerung der in ihm enthaltenen Accente eigenthümlich ist, während in dem zweiten Kolon eine entgegengesetzte Accentuation, ein Herabsinken der Accente vom Anfange nach dem Schlusse zu stattfindet. Das ist der Fall wenigstens in aller Musik von ruhigem Charakter. Fast jede beliebige Choral-Melodie kann als Beispiel dafür angeführt werden:

Befiehl du deine Wege | und was dein Herze kränkt,
der treuen Vaterpflege | des, der den Weltkreis lenkt.

Protasis		Apodosis
<	|	>
crescendo		diminuendo

Eben deshalb, um zu wissen, wo man crescendo und wo diminuendo vorzutragen hat, ist die Kenntnis dessen, was man mit den Alten (nicht mit Reicha) musikalische Periode zu nennen hat, so unumgänglich nothwendig. Es giebt wohl nichts in der gesammten Rhythmik,

was eine so grosse praktische Bedeutung hat, als die Kenntnis der Periode mit ihrer Protasis und Apodosis. Hier ist der Punkt, wo die Rhythmik über die Grenzen einer bloss formalen Disciplin hinausgeht, wo sie zur praktischen Wissenschaft des musikalischen Vortrages wird. Versteht der Vortragende zu ermitteln, was Protasis, was Apodosis ist, dann kann er der betreffenden Zeichen Cresc. und Dim. von Seiten des Komponisten entbehren. Er wird diese Zeichen bei Bach, der sich aller Phrasirung enthält, niemals vermissen, er wird dieselben, wenn sie (was nur zu häufig geschehen) vom Herausgeber unrichtig gesetzt sind, zu kontroliren und zu berichtigen wissen. Die Ausnahme von dieser allgemeinen Vortragsnorm würde in Folgendem bestehen: »Wann ist das Schluss-Kolon der Periode nicht diminuendo, sondern crescendo vorzutragen?« Für alle ruhige Musik gilt die angegebene allgemeine Regel. Nur in bewegter Musik, in welcher das Schluss-Kolon der Periode gewissermassen mit einem Ausrufungszeichen statt des Punktums zu interpungiren ist, kann die Ausnahme stattfinden. In dem Abschnitte von der diastaltischen Accentuation werden hierher gehörende Einzelheiten berücksichtigt werden. Zunächst reden wir von der normal gebildeten, aus der Bewegung in die Ruhe übergehenden Periode.

§ 152.

Verhältnis des Crescendo- und Diminuendo-Satzes der Periode zum Hinauf- und Hinabsteigen der Töne.

Da sich der Natur der Sache nach Tonhöhe mit Tonstärke, Tontiefe mit Tonschwäche gern vereint, so steht mit dem Crescendo der Protasis ein Fortschreiten zu höheren Tonstufen, mit dem Diminuendo der Apodosis eine Bewegung zu tieferen Tonstufen in einem natürlichen Zusammenhange. So wird der tonische Bau der Periode der Regel nach sich darstellen. Von beiden Momenten bedingt das eine das andere. Doch ist nicht die Tonhöhe und Tontiefe der Grund des Crescendo und Diminuendo, sondern umgekehrt: durch das rhythmische Element (denn so dürfen wir das Crescendo und Diminuendo wohl nennen) wird die tonische Eigenthümlichkeit, die bestimmte Beschaffenheit in der Folge der steigenden und fallenden Tonstufen hervorgerufen. In der Arbeit des Komponisten ist zwar die rhythmische Anordnung mit der tonischen ein gleichzeitiges Schaffen, hier kann von einem Prius und Posterius im Gegensatze von Rhythmik und Tonik nicht die Rede sein. Aber im logisch-abstrakten Sinne ist die dem Gemüthe des Komponisten

wenn auch unbewusst innewohnende Norm des rhythmischen Schemas die Ursache, welche bei ihm jene eigenthümliche Weise in Beziehung auf das Fortschreiten der Tonstufen hervorruft. Das Fortschreiten zu höheren Tönen wirkt in der That wie eine sich verstärkende Bewegung, die absteigende Scala wie das allmähliche Eintreten der Ruhe.

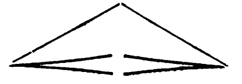
§ 153.

Im zweigliedrigen Fugenthema.

Die hier angedeutete Erscheinung, dass in der Protasis als dem Crescendo-Satze ein Aufsteigen (eine Erhebung), in der Apodosis als dem Diminuendo-Satze ein Fallen (eine Senkung) der Scala vorkommt, wird man zwar auch in anderen Musikformen bemerken, in keiner aber so häufig, als in dem Thema der Fuge, welches zumeist eine zweigliedrige Periode ist. Gerade dadurch, dass hier in der Protasis und in der Apodosis das rhythmische Crescendo und Diminuendo mit dem tonischen Auf- und Absteigen Hand in Hand geht, gerade dadurch erhält der rhythmische Periodenbau der Bach'schen Instrumental-Fuge eine so überaus grosse, fast handgreifliche Klarheit des Periodenbaues, und gerade auch hierin liegt ein Grund, dass die Beschäftigung mit Bach'schen Fugen so überaus instruktiv für das Erlernen rationeller rhythmischer Grundsätze, für die Ausbildung des rhythmischen Sinnes ist. Gerade auch deshalb haben wir die Bach'sche Fuge von Anfang an unseren rhythmischen Erörterungen zu Grunde gelegt. In jüngster Zeit ist dieser tonische Bau des Bach'schen Fugenthemas eingehend besprochen in E. Naumann's »Darstellung eines bisher unbekannt gebliebenen Stilgesetzes im Aufbau des klassischen Fugenthemas« und ebendaselbst sind auser den Bach'schen Fugen auch die von Händel und anderen älteren und neueren Komponisten zur Vergleichung herbeigezogen [1].

---

1) Wir skizzirten § 151 das rhythmische Accentuations-Verhältnis von Protasis und Apodosis der zweigliedrigen Periode durch Verbindung der Crescendo- und Diminuendo-Figur. Will man zugleich die im Vereine mit dem Gegensatze von Crescendo und Diminuendo auf- und abwärtsgehende Bewegung der Töne veranschaulichen, so kann das kaum einfacher geschehen, als wenn man eine zweite Linienfigur darüber setzt:



→ Von den beiden oberen Linien soll die linke aufwärts gehende die melische Hebung der Thema-Melodie in der Protasis, die rechte abwärts gehende die

§ 154.

Aufsteigen der Töne als Crescendo, Absteigen als Diminuendo ist nur wahr im Zusammenhange mit den Kola der Periode.

Aus unserer Angabe über das aufsteigende Crescendo und das absteigende Diminuendo folgt natürlich auch dies, dass keineswegs eine jede aufwärts gehende Scala crescendo, keineswegs eine jede abwärts gehende Scala diminuendo vorgetragen werden soll. Es kann durch den rhythmischen Zusammenhang auch das Gegentheil erfordert werden: absteigende Crescendi und aufsteigende Diminuendi. Die gewöhnliche Regel, dass beim Aufsteigen der Tonstufen mit zunehmender Stärke der Accentuation, beim Absteigen mit abnehmender Stärke vorgetragen werden soll, ist in dieser Allgemeinheit ausgesprochen unrichtig; sie ist richtig nur in der oben angegebenen Beschränkung, nur im Zusammenhange mit der Protasis und Apodosis der musikalischen Periode.

§ 155.

Das Crescendo bei Repetitionen, beim Stollen und Gegenstollen, beim Dux und Comes.

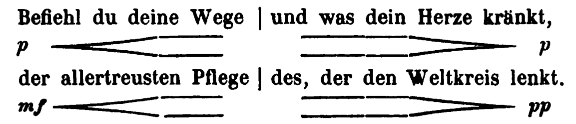
Es ist § 32. 33 angedeutet, dass das Distichon den Ausgangspunkt aller systematischen oder strophischen Komposition bildet, in der antiken wie in der modernen Rhythmik, nur dass das Distichon bei den Modernen gewöhnlich aus zwei Tetrametern besteht. Das ist das Stollenpaar der älteren deutschen Lyrik. Wir Deutsche besitzen eine werthvolle Sammlung von Musterstrophen aller Art, die in ihrer rhythmischen und metrischen Bildung, zum Theil auch in ihren Melodien auf die ältere Zeit zurückgehen. Das ist die dem Gottesdienste dienende Sammlung protestantisch-christlicher Kirchenlieder. In den meisten derselben liegt die distichische Stollenform als Kern und Ausgangspunkt der ganzen Strophenbildung zu Grunde. Ihre uns allen
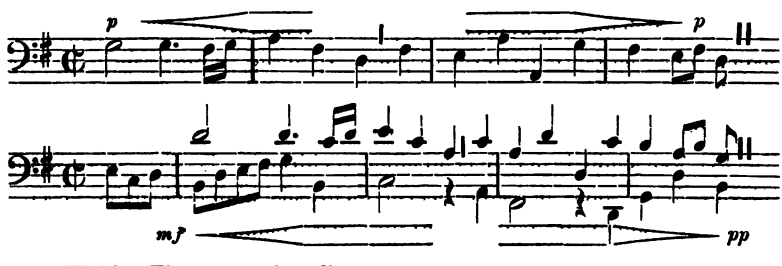
---

Senkung in der Apodosis darstellen. Die Stelle, wo beide zusammentreffen, nennt Naumann den Gipfelpunkt, die ganze Figur vergleicht er mit dem Giebelfelde des griechischen Tempels. Wer möchte leugnen, dass dieser architektonische Vergleich die Tonfolge im Fugenthema veranschaulicht, auch wenn dieselbe nicht, wie Naumann anzunehmen scheint, in einem geheimnisvollen Zusammenhange zwischen Musik und Architektur, sondern in den rhythmischen Gegensätzen der beiden Theile dessen, was wir mit der klassischen Griechenzeit eine zweigliedrige Periode nennen, ihren Grund hat. Nicht ein jeder wird an jenem Vergleiche denselben Anstoss nehmen können, wie der Recensent des Buches im Musikalischen Wochenblatte 1879, No. 11.

bekannten Melodien gewähren die passendsten Beispiele für die Accentuation der periodischen Protasis und Apodosis. Doch müssen wir eine § 143 gemachte Bemerkung wiederholen, um sie auf eine Erscheinung der distichischen Form anzuwenden. Wir sagten dort nämlich bei Gelegenheit der Accentuation recitirender Poesie, dass wenn dasselbe Wort oder derselbe Begriff mehrmals hinter einander gesetzt sei, sei es kopulativ oder adversativ, dass damit der Nachdruck des Begriffes potenzirt und dem entsprechend die Intension des Wortaccentes bei jeder Repetition des gleichen Wortes oder des gleichen Begriffes verstärkt werden soll. Dasselbe gilt nun auch von der Wiederholung der musikalischen Periode. Das Distichon (Stollenpaar) wird in den meisten Volksliedern und Chorälen durch Repetition der in der ersten Periode angewandten Melodie gebildet. Wir nennen diese die Melodie der ersten Periode repetirende zweite Periode den Gegenstollen oder die Anti-Periode. Auf demselben Principe der Repetition beruht auch die Bildung der Fuge: eine gewöhnlich tetrametrische Periode bildet das Thema oder den Dux, welches dann von einer zweiten Stimme als Antiperiode, Gegensatz, Gegenthema, Gegenstollen, genannt Comes, wiederholt wird. Vgl. Abschn. V.
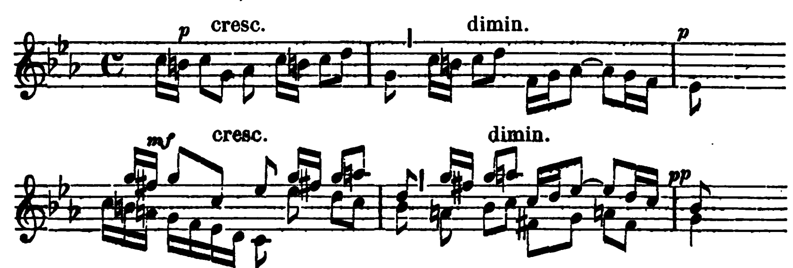
Da in der Antiperiode der melische Inhalt der ersten Periode repetirt wird, so folgt aus dem vorher Bemerkten, dass der zweite Stollen des Volks- oder Kirchenliedes, dass der Comes der Fuge, gegenüber der ersten Periode (dem ersten Stollen, dem Dux), als Crescendo vorzutragen ist, jedoch nicht für den ganzen Umfang der Antiperiode, sondern falls dieselbe eine zweigliedrige ist, nur für die Protasis. Für die Apodosis der Antiperiode wird wie in der der ersten Periode ein Diminuendo eintreten, und zwar wird dies gegenüber dem Diminuendo in der Apodosis der ersten Periode ein gesteigertes Diminuendo sein d. h. die Protasis der zweiten Periode wird stärker steigen als die Protasis der ersten, die Apodosis der zweiten wird zu einem schwächeren Ende herabfallen als die Apodosis der ersten. Also:



Das ist das Accentuationsgesetz für jedes aus zweigliedrigen Perioden bestehende Stollenpaar in den Choral-Anfängen. Ebenso für jede Fuge, deren Thema eine tetrametrische Periode bildet. Bach, Keyserlingk-Variationen Nr. 10.



Wohlt. Klav. 1,2 C moll.



Die Apodosis des Comes hat, trotzdem dass eine zweite verstärkende Stimme hinzukommt, in der Regel, wo sie den Schluss eines distichischen Systemes bildet, ein noch leiser auslaufendes Diminuendo als die Apodosis des Dux.

§ 156.

Mehrfache sich steigernde Protasen in der drei- und mehrgliedrigen Periode.

Die Bemerkung § 143 über die verstärkende Kraft der Wiederholung ergiebt auch die Accentuation der hypermetrischen Perioden, der Perioden aus drei oder mehreren Kola. Sie enthalten ausser dem Vorder- und Nachsatze noch einen, selten mehrere Zwischensätze. Der Zwischensatz hat stets die rhythmische Bedeutung eines Vordersatzes, nie eines Nachsatzes. Der Nachsatz ist stets der Schluss der Periode. Man kann deshalb die Kola einer dreigliedrigen Periode so bezeichnen, dass man sagt:

Vordersatz | Zwischensatz | Nachsatz

oder so:

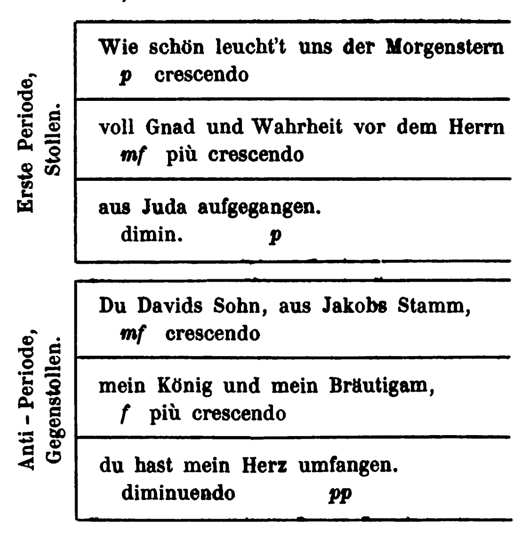
Erster Vordersatz | Zweiter Vordersatz | Nachsatz
I. Protasis | II. Protasis | Apodosis.

Dem entsprechend auch die vier Kola einer viergliedrigen Periode

I. Protasis | II. Protasis | III. Protasis | Apodosis.

Von den auf einander folgenden Vordersätzen ist der zweite seiner rhythmischen (aber auch melischen) Bedeutung nach jedesmal die Steigerung des vorausgehenden. Der Vortrag ist also der, dass sich nach der Cäsur, welche die erste im Crescendo vorgetragene Protasis abscheidet, die zweite Protasis in einem weiter gesteigerten Crescendo hören lässt, bis zu der dem letzten Kolon vorausgehenden Cäsur.

Das ist die Accentuation aller mit einem dreigliedrigen Stollen anhebenden Kirchenlieder, z. B.:



Schon eine verständige Recitation des Worttextes wird schwerlich umhin können, die Accentuation nach der angegebenen Norm zu ordnen, d. h. in jeder zweiten Protasis der dreigliedrigen Periode ein gesteigertes Crescendo zu Gehör zu bringen. Ebenso auch die Melodie des Textes. Der Gegenstollen repetirt die Melodie des Stollens in der Weise, dass die Crescendi der beiden Protasen im Gegenstollen noch mehr gesteigert werden als im Stollen und dass das Diminuendo der Apodosis des Gegenstollens in ein noch schwächeres Piano ausläuft.
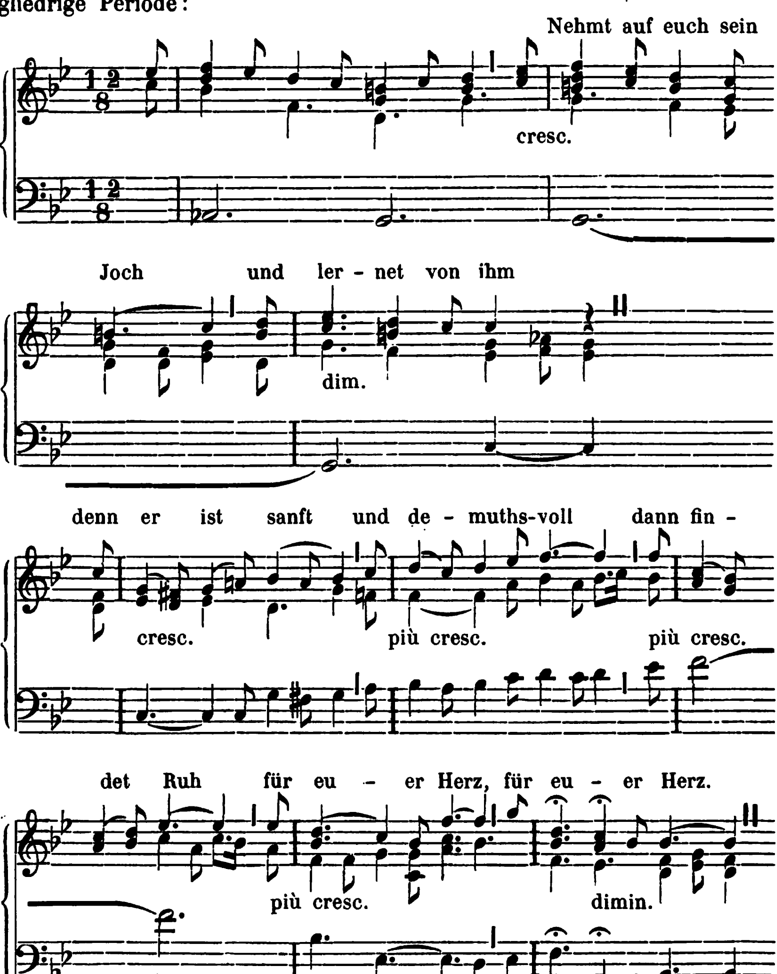
§ 157.

Arie des »Messias« als Beispiel.

Ein anderes Beispiel für die Accentuation einer hypermetrischen Periode entnehmen wir aus der Arie No. 18 des »Messias«. Die Schlussstrophe lautet hier dem Worttexte nach:
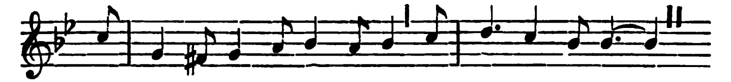
Táke his yóke upón yoú | and leárn óf hím ||
for hé is méek | and lówlý of heárt | and yé sháll fínd rést |
and yé sháll fínd rést | untó yoúrs soúls ||

Auf eine zweigliedrige, welche durch vorausgehendes Kolon der Instrumental-Musik zu einer dreigliedrigen gemacht ist, folgt eine fünfgliedrige Periode:



Wie fast bei allen hypermetrischen Perioden kann man auch in der vorstehenden fünfgliedrigen von den auf einander folgenden Pro–

tasen die zweite, dritte und vierte auslassen und auf die erste Protasis sogleich die Apodosis folgen lassen:
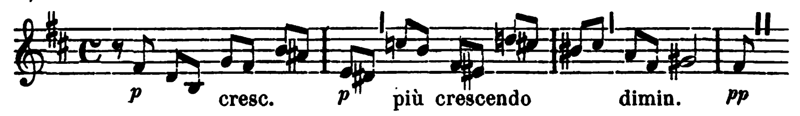


Das wäre einfache Verständlichkeit. Was dazwischen liegt, gehört in das Gebiet der rhetorischen Anadiplose. Der Musik geht es hier gerade wie der verwandten Poesie, die sich auch keineswegs immer, was der Prosa wohl ansteht, mit dem einfachsten Ausdrucke begnügen darf, sondern des Nachdruckes und auch des Schmuckes wegen denselben Begriff ohne etwas wesentlich Neues zu sagen durch verschiedene sich steigernde Worte ausdrückt. Von diesem Standpunkte aus sind alle musikalischen Perioden, welche mehrere Vordersätze haben, zu verstehen. Natürlich muss diesem Sachverhalte angemessen das Crescendo mit jeder Protasis ein gesteigertes werden. Die moderne Musik pflegt zwar die hypermetrischen Perioden nicht bis zu einer solchen Kola-Zahl auszudehnen wie z. B. die antiken Dichter ihre hypermetrischen Anapästen (§ 27), aber das vorliegende Beispiel einer fünfgliedrigen Periode aus dem »Messias« kann uns den allgemeinen musikalischen Bau jener alten Hypermetra anschaulich machen.

§ 158.

Fuge und die Rache-Arie aus »Don Juan« als Beispiele.

Als Beispiel eines dreigliedrigen Fugenthemas diene Wohlt. Klav. 1,24 H moll:
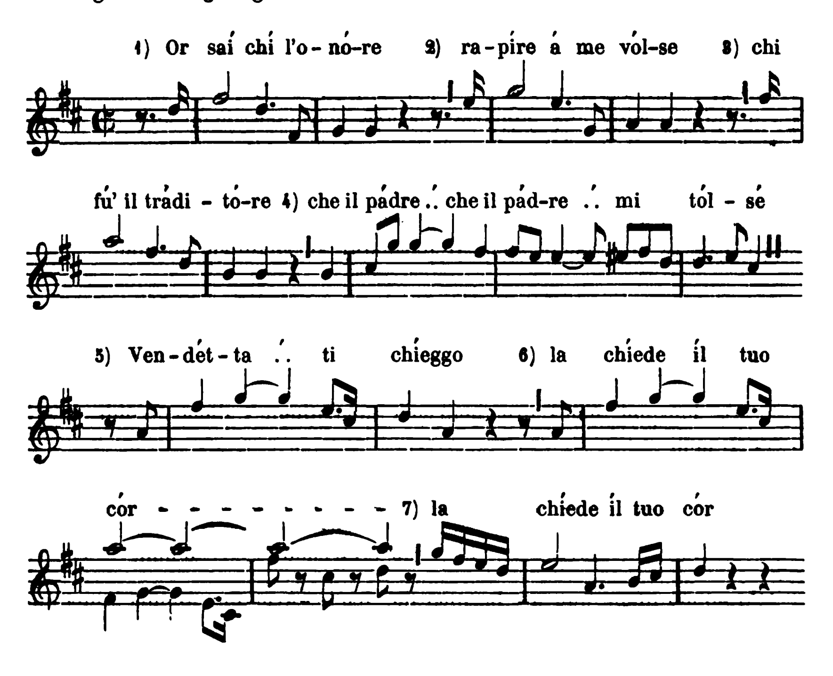


Endlich dient hier als Beispiel die Rache-Arie der Donna Anna im »Don Juan« No. 10:

I. Per.: Or sai chi l'onore 𝄽 | rapire a me volse 𝄽 | chi fu il traditore 𝄽 | che il padre .. che il padre .. a mi tolse ||

II. Per.: Vendetta .. ti chieggo 𝄽 | la chied(e) il .. tuo cor . . . . . . | la chied(e) il tuo cor 𝄽 ||

Aus 2 Perioden des poetischen Textes bildet Mozart die erste musikalische Strophe der Arie, unter Wortverdopplung und Hinzufü-

gung von Pausen. Die erste Periode ist im Texte ein Oktametron tetrakolon (vgl. I, 4), dessen letztes Kolon Mozart aus einer Tetrapodie des Textes in eine Hexapodie umwandelt; die zweite ein Hexametron trikolon, dessen zweites Kolon aus einer Tetrapodie des Librettisten zu einer Hexapodie geworden ist. Die erste also hat Mozart zu einem Enneametron (aus 9 Dipodien), die zweite zu einem Heptametron (aus 7 Dipodien) umgeformt. Schon die Recitation der Texteswort verlangt für jede Periode ein energisch fortschreitendes Crescendo bis inclusive zum vorletzten Kolon. Noch mehr wird diese Accentuation für die Musik der beiden Perioden unerlässlich sein; die Sängerin, welche sie nicht einhält, wird den Anforderungen eines kunstgerechten Vortrages nicht genügen.



4. Kapitel.

Hesychastische und diastaltische Accentuation.

§ 159.

In den dipodisch zu messenden Kola kann der Hauptaccent entweder den ersten oder zweiten Versfuss der Dipodie treffen.

Dass die periodische Protasis ein Crescendo-Satz, die Apodosis ein Diminuendo-Satz ist, dies bildet die allgemeine Grundlage der gesammten musikalischen Accentuation, das Fundament des richtigen musikalischen Vortrages überhaupt. Ueber Crescendo-Schlusskola S. 184.

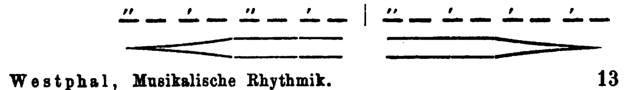
Wie für alle Kola entweder die Dipodien oder die einzelnen Versfüsse die Bestandtheile bilden, — Dipodien für die daktylischen und trochäischen Tetrapodien und Hexapodien, die einzelnen Versfüsse für alle ionischen Kola, ausserdem für die tripodischen, pentapodischen und dipodischen Kola des daktylischen und trochäischen Rhythmengeschlechtes —, so muss auch in dem Crescendo wie in dem Diminuendo ein Fortschritt der starken Accente entweder nach Dipodien oder nach Einzelfüssen statt finden. Wir müssen hier zunächst die nach Dipodien fortschreitende Accentuation behandeln, die nach Einzelfüssen fortschreitende bleibt besser der Erörterung der einzelnen Rhythmengeschlechter in dem speciellen Theile dieses Buches vorbehalten.

Hier würde also zumeist die Accentuation des daktylischen und trochäischen Tetrametrons in Frage kommen. Da der Protasis eine Steigerung der Accente eigen ist, der Apodosis aber ein Abnehmen vom Anfange nach dem Schlusse zu, so wird es sich nur für die Protasis um die Stellen der Hauptaccente handeln, für die Apodosis kann nur Ein starker Hauptaccent im vorderen Theile des Kolons vorkommen, der Schluss des Kolons kann der Regel nach nicht anders als accentlos sein.

§ 160.

Die rhythmischen Ethe nach den Alten.

Nun lässt sich denken, dass der stärkere Accent den Anfangs- oder dass er den Schlussfuss der Dipodie betrifft. Im ersten Falle ist die Accentuation des daktylischen Tetrametrons:



im zweiten Falle:

–́ – –̋ – –́ – –̋ – | –́ – –̋ – –́ – –́ –

Diese Accentverschiedenheit richtet sich nach dem Unterschiede der musikalischen Stilarten. In Beziehung auf diese müssen wir wiederum von der Ueberlieferung der griechischen Theoretiker ausgehen. Diese statuiren drei Stile in der Musik, die nämlichen für die Melopöie und für die Rhythmopöie d. h. für das melische und rhythmische Element der Musik. Sie nennen dieselben die Trŏpoi d. i. Kompositions-Arten, oder auch Ēthe d. i. Charaktere, indem sie von der verschiedenen Art und Weise ausgehen, wie die Seele des Zuhörers durch die Kompostion afficirt wird, eine Affektion, die nach ihrer gewiss richtigen Auffassung in gleicher Weise durch die Rhythmopöie wie durch die Melopöie bewirkt wird. Was Aristoxenus darüber im Zusammenhange gesagt, ist uns nicht mehr erhalten, aber was Spätere aus ihm über diesen Gegenstand geschöpft haben, davon ist uns das Wesentlichste überkommen. Bei dem Techniker Aristides Quintilianus finden wir die drei Charaktere folgendermassen bestimmt.

I. Der *diastaltische* (d. i. der erregte) Charakter, in welchem sich Hoheit, Glanz und Adel, männliche Erhebung der Seele, heldenmüthige Thatkraft und Affekte der Art darstellen. Besonders in den (Chor-)Gesängen der Tragödie und ähnlichen Kompositionen.

II. Der *hesychastische* (d. i. der ruhige) Charakter, durch welchen Seelenfrieden, ein freier und friedlicher Zustand des Gemüthes bewirkt wird. Dem werden angemessen sein die Hymnen, Päane, Enkomien, Trostlieder und Aehnliches.

III. Der *systaltische* (d. i. der gedrückte, beengte) Charakter, welcher das Gemüth in eine niedrige, weichliche und weibische Stimmung bringt. Es wird dieser Charakter für erotische Affekte, für Klagen und Jammer und Aehnliches geeignet sein.

Auch im systaltischen liegt Erregtheit wie im diastaltischen Ethos, aber keine Erregtheit edler Art, sondern diejenige, welche wir Sentimentalität nennen. Aus anderen Mittheilungen der Alten folgt, dass auch die monodischen Gesänge der Tragödie (die Bühnen-Arien) zu dem systaltischen Ethos gerechnet werden. Ja auch die Musik der Komödie scheint man dem Tropos systaltikos als Unterart zugewiesen zu haben.

§ 161.

Ihr Zusammenhang mit der verschiedenen Art der Accentuation.

Meines Erachtens unterscheiden sich in jeder Art von Rhythmopöie der verschiedenen Rhythmengeschlechter die verschiedenen Tropoi vornehmlich durch die Stelle, auf welcher in dem Kolon der Hauptaccent steht. Insbesondere sind sich zwei der drei Tropoi als Gegensätze einander gegenüberzustellen, der hesychastische und der diastaltische, der ruhige und der erregte, während der systaltische als Ausdruck der Sentimentalität bald an der Erregtheit des Diastaltikos, bald an der Ruhe des Hesychastikos participirt.

Auch die moderne Musik ist entweder eine hesychastische oder diastaltische, in genauem Zusammenhang mit der Accentuation. Schon in den Metra der recitirenden Poesie, in dem blossen Worttexte zeigt sich ein durch die verschiedene Stellung des Hauptaccentes bedingter Unterschied zwischen dem Charakter der Ruhe und der Erregtheit, zwischen ruhiger und erregter Stimmung. In den Schiller'schen Versen:

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,

wo die Accentuation auf der ersten Hälfte der Dipodie ruht, zeigt sich ein natürliches ruhiges Ethos. In den Versen der folgenden Strophe:

Seid umschlungen, Millionen,
diesen Kuss der ganzen Welt!

wo die zweite Hälfte der Dipodien den Accent auf sich zieht, will die Accentuation feuriger und gleichsam rhetorischer erscheinen, sie gewährt den der rhetorischen Sprache eigenen Eindruck der Erregtheit. Jene Accentuation der zwei erst genannten Verse können wir mit dem den griechischen Tropoi entlehnten Ausdrucke eine hesychastische, die der zwei letzten Verse eine diastaltische Accentuation nennen.

§ 162 a.

Bach's Choral und Allemande einerseits und Bach's Gavotte/die beiden /andrerseits Typen der hesychastischen und diastaltischen Accentuation.

Nun wechseln in dem recitirten Gedichte hesychastisch und diastaltisch accentuirte Verse mit einander ab, ganz abhängig von dem grammatischen Accente der von dem Dichter gewählten Worte. Zu den Kola der Musik aber, wo es ganz Sache des Komponisten ist,

wohin er die Hauptaccente verlegen will[1]), wird für ein Musikstück je nach dem Eindruck, den der Komponist beabsichtigt, entweder die eine oder die andere Art der Accentuation für alle Kola festgehalten, obwohl wir nicht in Abrede stellen wollen, dass in ein und derselben Komposition auch ein Wechsel in den Kola-Accenten beabsichtigt sein kann (vgl. § 107), besonders wenn, wie in der § 107 behandelten Komposition, ein Wechsel in der Grösse der Kola eingetreten ist. Rhythmenwechsel, also auch Kola-Wechsel hebt den Charakter der Ruhe auf und führt das betreffende Stück in die diastaltische Accentuation[2]).

In der christlich-modernen Musik wird für den hesychastischen Stil etwa der Choral in gleicher Weise ein Haupttypus sein, wie in der musischen Kunst der Alten der Hymnus. Wir können nun leicht die Beobachtung machen, dass Bach, wenn er den daktylischen Rhythmus für den Choral anwendet, er das tetrapodische Kolon fast durchgängig durch dipodische ₵-Takte ausdrückt, welche den Accent auf dem ersten Theile der Dipodie haben,

₵ 1 2 | 3 4 | 1 2 | 3 4 ||

denn dadurch kann doch nichts anderes als die hesychastische Accentuation ausgedrückt sein:

″ ′ ″ ′ | ″ ′ ′ ′ ||
1 2 3 4 | 1 2 3 4

in welcher die Haupt-Accente auf der ersten Hälfte der Dipodien stehen. Ganz in der nämlichen Weise sind in den Tanz-Suiten auch die tetrapodisch-daktylischen Bourées notirt. Auch die Allemanden (C-Takt). Wogegen Bach's Gavotten folgende Notirung haben:

₵ 1 | 2 3 | 4 | 1 | 2 3 | 4 ||

und das soll doch eine diastaltische Accentuation vorstellen, in welcher die Hauptaccente auf der zweiten Hälfte der Dipodien ihre Stelle haben,

entweder ′ ″ ′ ″ | ′ ″ ′ ″ ||
oder ′ ″ ′ ″ | ′ ″ ′ ′ ||

1) Auch in der Vokalmusik, wie aus den angeführten Schiller'schen Versen und ihrer Komposition bei Beethoven hervorgeht.

2) Aber wenn nun in diastaltisch-accentuirten Musikstücken ein heterogenes Kolon eingemischt wird, wie in dem letzten Beispiele des § 166? Das ist doch auch Rhythmenwechsel! Aber nach dem Eintreten desselben wird die Accentuation statt der anfänglichen diastaltischen eine hesychastische!!

d. h. entweder so, dass auch die Apodosis, worauf die Taktstriche führen würden, ebenfalls gleich der Protasis zwei Hauptaccente hat, oder so, dass die Apodosis nur Einen Hauptaccent bekommt, gemäss dem in dem früheren genannten allgemeinen Accentuationsgesetze. Dass das letztere wenigstens vielfach der Fall ist, kann nicht wohl bezweifelt werden. Wir kommen später darauf zurück.

§ 162 b.
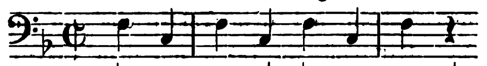
Erste und zweite Taktordnung dipodischer Takte.

Man ist gewohnt in Fällen wie bei den Takten des Gavotten-Rhythmus diejenige Note, welche vor dem ersten Taktstriche steht, als Auftakt zu bezeichnen; vgl. § 60 ff. Wie macht man es in analogen Fällen der deklamirten Poesie?

»diésen Kǘss der gánzen Wélt«

Das sieht man an als tetrapodisches Kolon, welches auf seinem zweiten und vierten Versfusse den Hauptaccent hat. So müsste man auch

Kei - ne Ruh bei Tag und Nacht



ein tetrapodisches Kolon nennen, welches aus zwei dipodischen Takten besteht, die den Taktstrich in der Mitte, vor der zweiten Hebung, der Hebung des zweiten Versfusses haben. Hiernach müssten zwei Arten des dipodischen Taktes geschieden werden, welche wir passend die zwei dipodischen Taktordnungen zu nennen hätten; die erste Taktordnung, welche wie im Choral den Taktstrich vor der ersten Hebung, vor dem ersten Fusse der Dipodie hat, die zweite Taktordnung, welche wie im Gavotten-Takte und in »keine Ruh bei Tag und Nacht« den Taktstrich vor dem zweiten Versfusse, vor der zweiten Hebung hat. Die rationelle Auffassung der modernen Rhythmik macht den Satz nothwendig, dass die Taktstriche nicht bloss zu Anfang des Taktes (vor der ersten Hebung desselben), sondern auch im Inlaute des Taktes gesetzt werden (§ 60, 61). Diesen letzeren Fall müssen wir sogleich von der Dipodie weiter ausdehnen.

§ 163.

Die vier Taktordnungen des tetrapodischen Taktes.

Es kommt nämlich, wie wir im zweiten Abschnitte gesehen, auch vor, dass ein ganzes tetrapodisches Kolon als ein einziger Takt ge-

schrieben wird. Das ist bei den Modernen nicht anders als bei den alten Griechen, welche ihren den Umfang der ganzen daktylischen oder trochäischen Tetrapodie einnehmenden 16 zeitigen und 12 zeitigen Takt hatten. Bei den Modernen ist das in der Vokalmusik im Ganzen seltener als in der Instrumentalmusik.

Messias No. 18: Er | weidet seine Herde
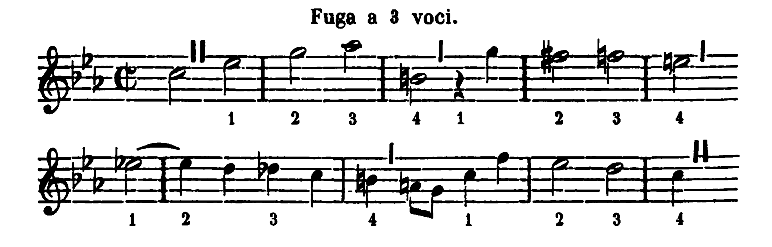
Kantate: Ich hatte viel
- No. 2: Ich hatte viel Be | kümmernis
- No. 3: Seufzer, Thränen, Kummer, | Noth
- No. 8: Komm, mein Jesu, und er | quicke
- No. 5: Bäche von gesalznen | Zähren,
  Fluthen rauschen stets ein | her

Dem Beispiele aus dem Messias sind vier Beispiele aus der Bach'schen Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis« hinzugefügt. In dem ersten Beispiele steht der Taktstrich vor der ersten Hebung, in dem zweiten vor der dritten, in den letzten Beispielen vor der vierten Hebung des Kolons. In der Instrumentalmusik kommen auch Beispiele von tetrapodischen Takten mit dem Taktstriche vor der zweiten Hebung vor. Also tetrapodische Takte mit dem Taktstriche vor der Hebung des ersten, zweiten, dritten, vierten Versfusses, für welche wir den Namen Takte erster, zweiter, dritter, vierter Ordnung zu gebrauchen haben.
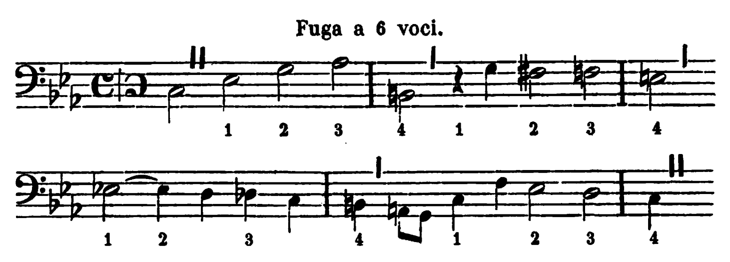
§ 164.

Verhältnis des tetrapodischen zum dipodischen Takte bezüglich der Accentuation.

Es kommt nun vor, dass Bach das tetrapodische Kolon eines Fugenthemas das eine Mal (in sechsstimmiger Bearbeitung) durch einen einzigen tetrapodischen Takt, das andere Mal durch zwei dipodische Takte ausdrückt. Musikalisches Opfer 1, 12, Peters No. 1 u. 3 (— das Thema schreibt Bach Friedrich dem Grossen zu):



Fuga a 6 voci.



Der Rhythmus wird in den beiden Bearbeitungen (zu einer dreistimmigen und einer sechsstimmigen Fuge) durch die verschiedene Setzung der Taktstriche so wenig wie durch die verschiedene Stimmenzahl verändert; er ist in der einen Bearbeitung genau der nämliche wie in der anderen. Es liegt hier ein Fall vor wie ihn Sulzer im Auge hat (Allgem. Theorie der schönen Künste IV, S. 495. 2. Aufl. 1794): »Wenn Tonsetzer aus Bequemlichkeit und um die vielen Taktstriche zu vermeiden (von den Allabreve-Takten) bald zwei, bald mehrere zwischen zwei Taktstrichen zusammenfassen, so wird sein Wesen dadurch nicht geändert, sondern der Druck, der die erste Taktnote jeder Taktart markirt, geschieht allezeit von zwei zu zwei halben Noten und bestimmt sowohl den Niederschlag des Taktschlagens, der allezeit auf die erste Taktnote (von jenen zwei zu zwei genommenen halben Noten). . .«. Bach selber hat in der sechsstimmigen Bearbeitung in die Mitte eines jeden tetrapodischen C|Ↄ-Taktes einen kleineren, denselben in 2 Dipodien zerfällenden Strich gesetzt, wie man bei Peters I 12 p. 10 ff. nachsehen möge[1]).

§ 165.

Fortsetzung.

Gerade so wie sich der tetrapodische C|Ↄ-Takt zum dipodischen ₵-Takte verhält, gerade so verhält sich auch der tetrapodische C-Takt zum dipodischen $\frac{2}{4}$-Takte, der tetrapodische $\frac{12}{8}$- oder $\frac{12}{16}$-Takt zum dipodischen $\frac{6}{8}$- oder $\frac{6}{16}$-Takte. Wir haben daher auch diese tetrapodischen Takte nach dem Vorgange Bach's auf die betreffenden dipodischen Takte zurückzuführen; namentlich den tetrapodischen, ein halbes Tetrametron bildenden C-Takt auf 2 dipodische $\frac{2}{4}$-Takte, worüber

1) Eine ähnliche Zerlegung des grösseren zusammengesetzten Taktes in kleinere Taktheile hat Bach selber angegeben, wie mich mündlich Professor Spitta belehrt, in der Alt-Arie der Kantate »Die Sünder sollen essen« und in dem Eingangschore der Kantate »Gott fähret auf mit Jauchzen«.

man vgl. R. Wagner, Ueber das Dirigiren S. 75 etc.: »er kann als eine aus zwei 2/4-Takten kombinirte halbe Periode gedacht werden«[1]. Der tetrapodische C-Takt verdankt, um Sulzer's Worte hier anzuwenden, der Bequemlichkeit der Tonsetzer, um die vielen Taktstriche zu vermeiden, sein Dasein. Es wird kombinirt eine Tetrapodie von 2 dipodischen 2/4-Takten des hesychastischen Ethos:

zum tetrapodischen C-Takte erster Taktordnung:

oder zum tetrapodischen C-Takte dritter Ordnung:

Es wird kombinirt eine Tetrapodie von 2 dipodischen 2/4-Takten des diastaltischen Ethos:

zum tetrapodischen C-Takte zweiter Ordnung:

oder zum tetrapodischen C-Takte vierter Ordnung:

§ 166.
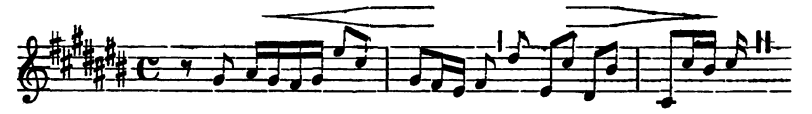
Veränderung der Taktordnungen gleicher Accentuation.

Daraus folgt, dass die tetrapodischen C-Takte erster und dritter Ordnung hesychastische Accentuation haben, analog auch die tetrapodischen C|Ↄ-, 12/8-, 12/16-Takte, sowie dass die tetrapodischen C-Takte zweiter und vierter Ordnung diastaltische Accentuation haben, analog auch die tetrapodischen C|Ↄ-, 12/8- und 12/16-Takte.
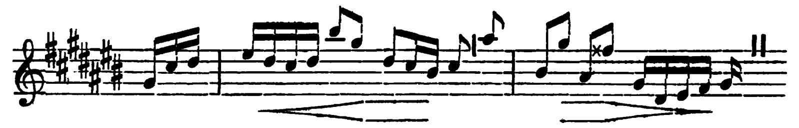
Daraus folgt, dass die beiden Ordnungen des hesychastisch-tetrapodischen Taktes dieselbe Accentuation haben und daher innerhalb ein und derselben Komposition, ohne eine rhythmische Verschiedenheit zu bedingen, mit einander wechseln können, sobald z. B. ein dipodisches

1) Ich bemerke hier dies, dass Bach's und Richard Wagner's Autorität auch bei Andern höher steht als die entgegengesetzte Ansicht Dr. Schucht's.

Kolon unter die tetrapodischen tritt, z. B. Wohlt. Klav. 1,3 Cis dur-Fuge, welche mit dritter Taktordnung beginnt:
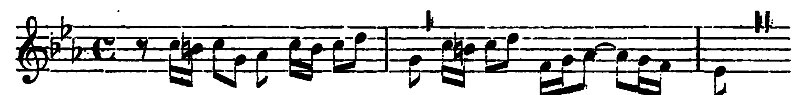


aber weiterhin Takt 25 in erster Taktordnung geschrieben ist:
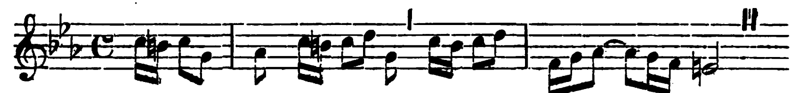


bis Takt 42 die anfängliche dritte Taktordnung wiederkehrt.
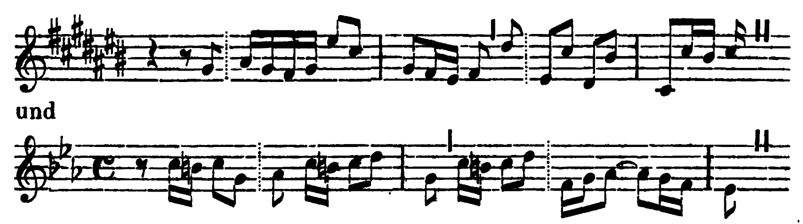
Daraus folgt ferner, dass die beiden Ordnungen des diastaltisch-tetrapodischen Taktes dieselbe Accentuation haben und daher ebenfalls in ein und derselben Komposition oftmals wechseln, z. B. Wohlt. Klav. 1,2 C moll:
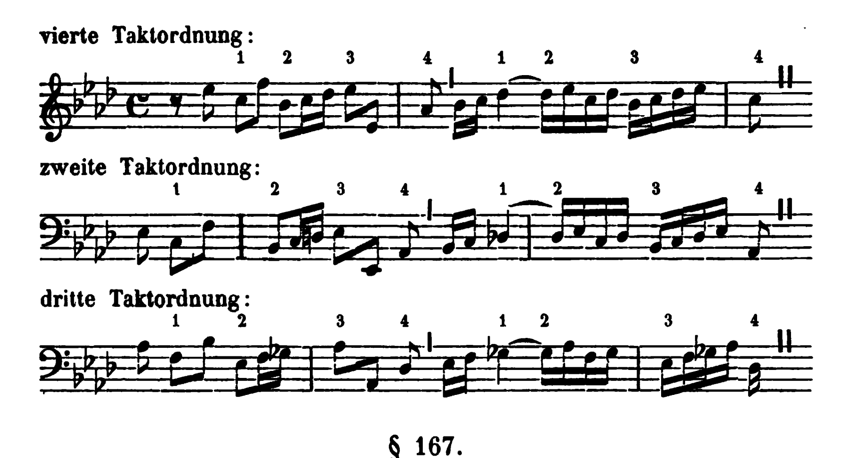


wogegen auf dem schliessenden Orgelpunkte das Thema in zweiter Taktordnung erscheint:



Diese doppelte Schreibung bei demselben Rhythmus zeigt ferner, dass wir, um die volle Accentuation eines tetrapodischen Taktes vor Augen zu haben, denselben in zwei $\frac{2}{4}$-Takte zerlegen müssen, wie Bach in jener sechsstimmigen Fuge den tetrapodischen C|C-Takt in 2 dipodische ₵-Takte durch kleinere Hülfslinien zerlegt hat. Also:
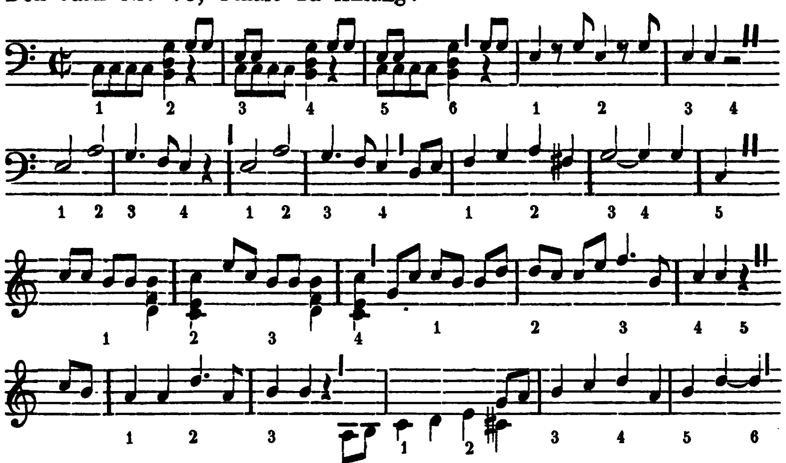


Es kommen aber in ein und derselben Komposition auch Wechsel der beiden diastaltischen Taktordnungen mit einer hesychastischen vor, z. B. Wohlt. Klav. 2,17 As dur:
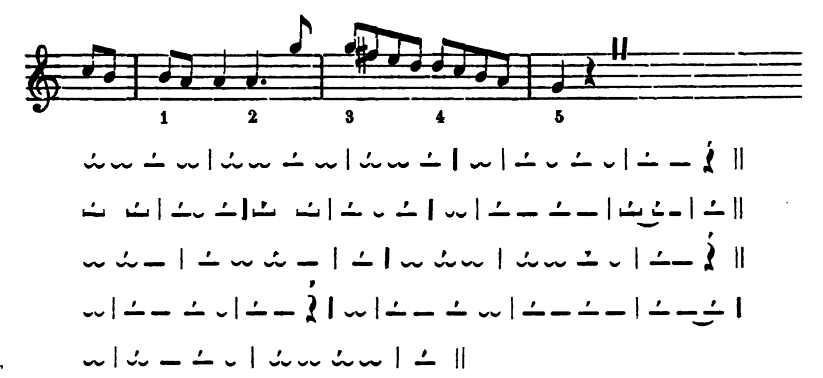


§ 167.

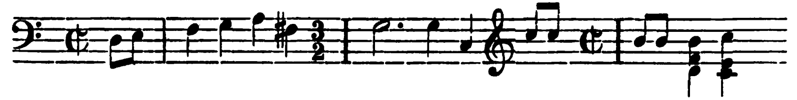
Taktverschiebungen im ersten Finale des »Don Juan«.

Veränderungen der Taktordnungen innerhalb derselben Komposition nennen wir **Taktverschiebungen**. Es werden, wie wir aus dem letzten Beispiele ersehen, nicht bloss die verschiedenen Taktordnungen derselben Accentuationsklasse verschoben, sondern es finden auch Verschiebungen der Taktordnungen verschiedener Accentuationsklassen statt, wie die diastaltische in die hesychastische oder auch umgekehrt. Wir sind durchaus genöthigt, eine gleiche Accentuation der bald so, bald so geschriebenen Themas vorauszusetzen, trotz der Verschiedenheit in den Stellen des Taktstriches. Nicht bloss in den Fugen allein kommen solche Taktverschiebungen vor, sondern auch in der Opernmusik, z. B. Don Juan Nr. 15, Finale zu Anfang:





Hexapodie, Tetrapodie; Tetrapodie, Tetrapodie, Pentapodie; Tetrapodie, Hexapodie, Pentapodie. Auf die Hexapodie kommen 3, auf die Tetrapodie 2 der vom Komponisten als Einheit gesetzten dipodischen Takte, aber auf die Pentapodie kommen deren 2½; wenn also eine Pentapodie eintritt, kann das folgende Kolon nicht mit dem Anfange eines dipodischen Taktes beginnen. So kommt es, dass die ersten 23 Takte, welche die ersten 5 Kola enthalten, Takte erster Ordnung sind, dass aber die Takte, welche die darauf folgenden 2 Kola enthalten, der zweiten Ordnung angehören. Jedes der ersten 5 Kola hat vor der Hebung des ersten Versfusses einen Taktstrich, die folgenden 2 Kola je vor der Hebung des zweiten. Kann man hier nun annehmen, dass als Mozart in diesen 2 Kola die Taktstriche setzte, er dies mit Rücksicht auf die Accentuation gethan habe, dergestalt dass er beabsichtigt hätte, im sechsten und siebenten Kolon die Haupthebung auf dem zweiten Versfusse hervortreten zu lassen? dass, wie wir dies kürzer ausdrücken können, die ersten 5 Kola eine hesychastische, die 2 folgenden eine diastaltische, die 3 letzten wiederum eine diastaltische Accentuation haben sollten? Ein erkennbarer Grund zur Aenderung des durch die Accentuation auszudrückenden Charakters liegt nicht vor. Hätte Mozart für das sechste und siebente Kolon dieselbe Accentuation notiren wollen, wie in den vorausgehenden, so hätte er das nur so thun können, dass er die Taktzeichen gewechselt hätte. Er hätte das fünfte Kolon so schreiben müssen:
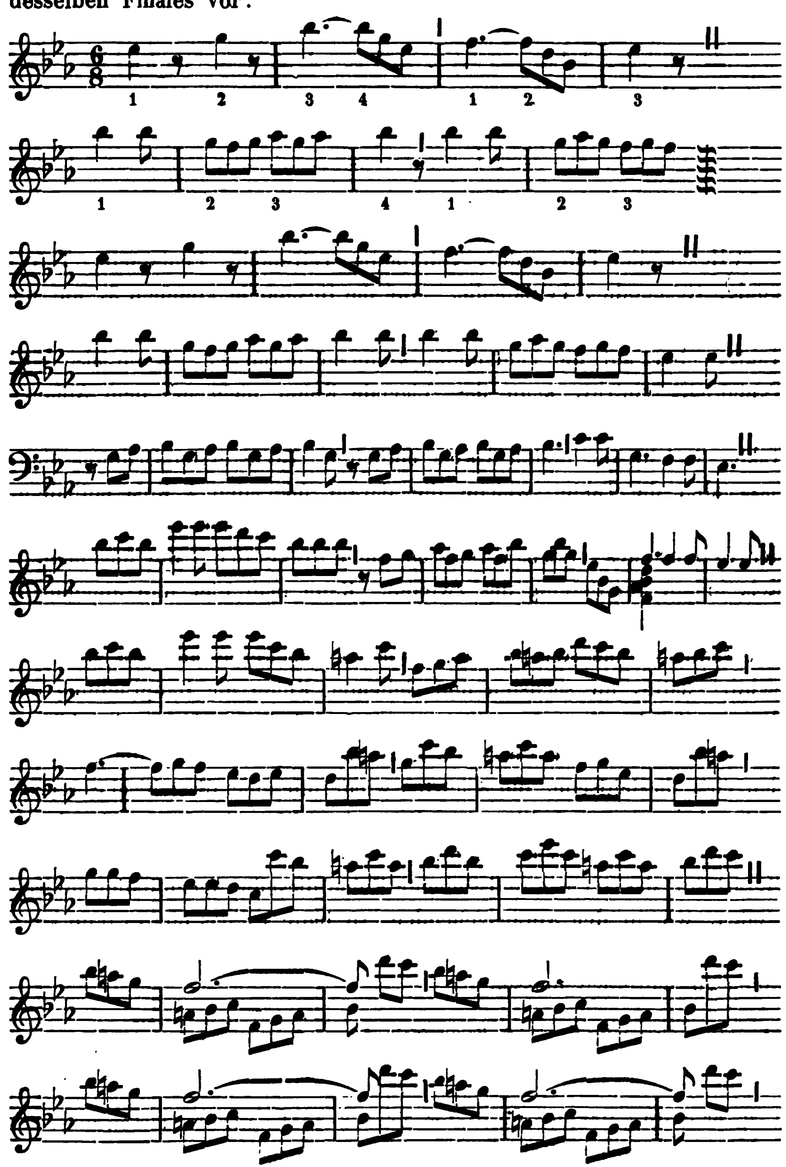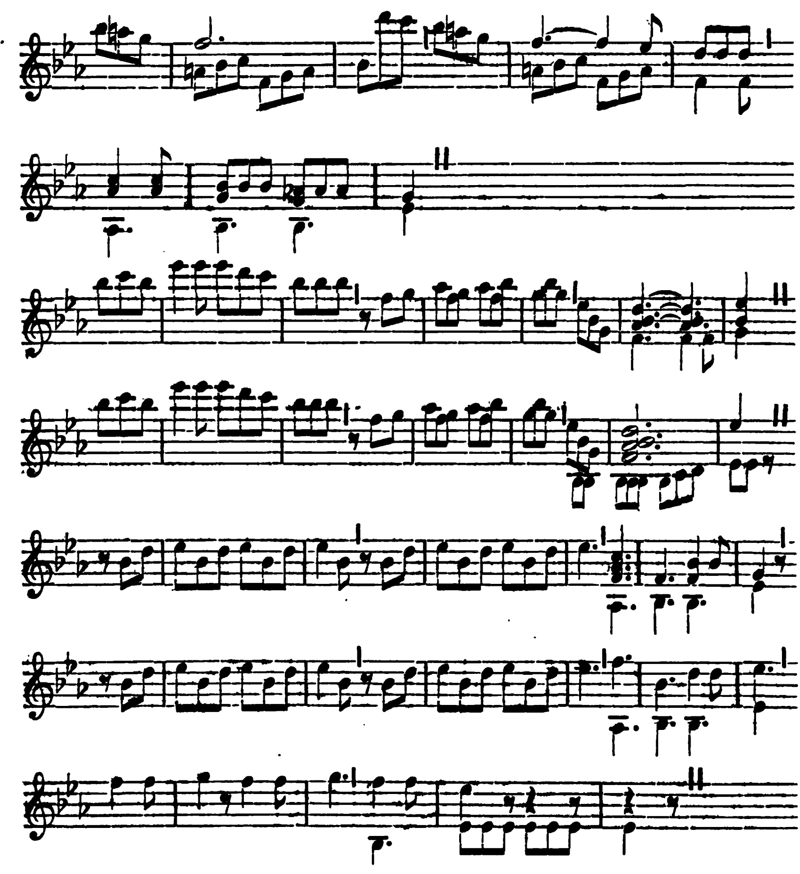


d. h. er hätte unter den ₵-Takten einen $\frac{3}{2}$-Takt auftreten lassen müssen, und so noch mehre Male im weiteren Fortgange der Nummer.

§ 168 a.

Fortsetzung.
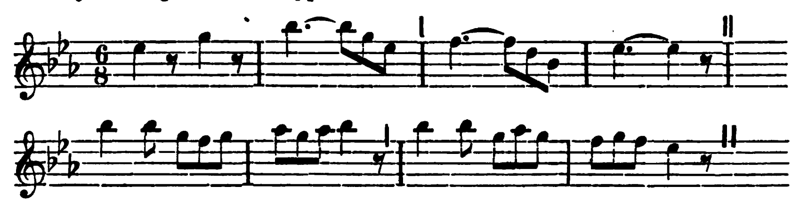
Eine ähnliche Taktverschiebung kommt in dem $\frac{6}{8}$-Allegro Es dur desselben Finales vor:
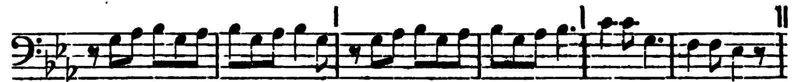




Der ganze trochäische Rhythmus enthält 42 Kola, die alle bis auf drei tetrapodischen Umfanges sind. Die drei Ausnahmen bestehen darin, dass die Apodosis der ersten Periode statt einer Tetrapodie eine Tripodie ist (mit der Protasis zusammengenommen ein 21 zeitiges Dikolon epitriton), eine Verbindung, die Kol. 5 und 6 repetirt wird, so jedoch dass in der Repetition auch die Protasis mit der vorausgehenden Apodosis in einer periodischen Verkettung steht, denn der Anfangsfuss von Kol. 5 ist mit dem Schlussfusse von Kol. 4 identisch. Nehmen wir an, dass Mozart die zu Anfang bezeichnete Unregelmässigkeit im Rhythmus vermieden hätte, dass er im ersten und dritten Kolon ein regelmässiges Tetrametron dikolon statt eines verkürzten Epitriton dikolon (vgl. § 86) geschrieben und am Ende der zweiten Periode keine Verkettung hätte eintreten lassen. Dann würde der Unterschied nicht
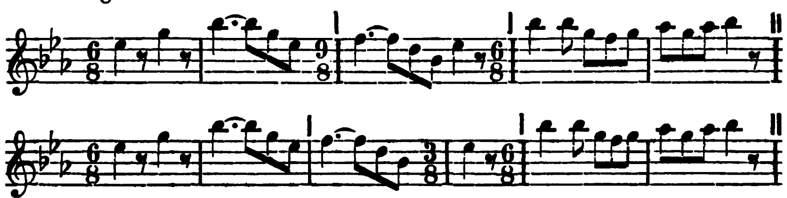
gross sein: der Gang des Rhythmus wäre dann weniger energisch, ohne jedoch gerade schleppend zu sein:



Dann würde von hier Alles in dipodischen Takten erster Ordnung geschrieben sein:



Dann würden die Taktstriche sämmtlich vor der ersten und dritten Hebung des tetrapodischen Kolons stehen. Die Veränderung in der Setzung des Taktstriches ist eine Schreibung, zu der Mozart gezwungen wurde aus Bequemlichkeitsrücksichten. Ohne in dieser Veränderung schreiben zu wollen, wäre es nöthig gewesen, zweimal die Taktvorzeichnung zu wechseln:
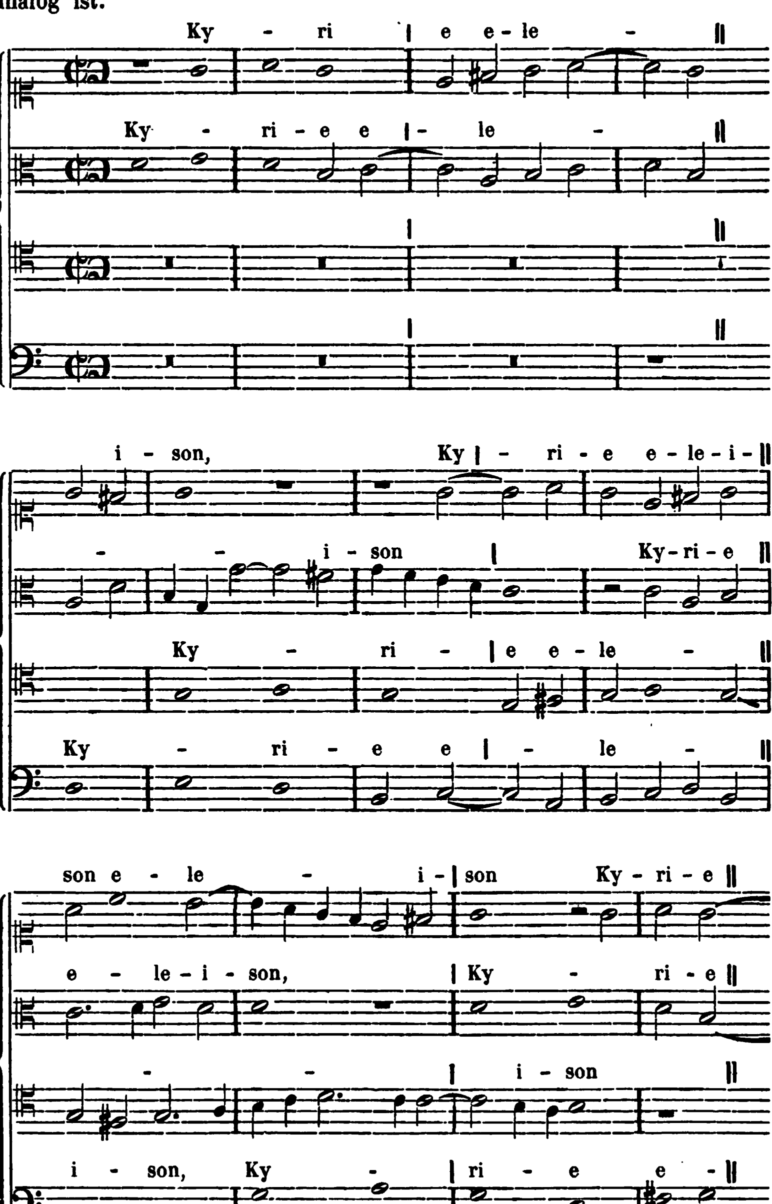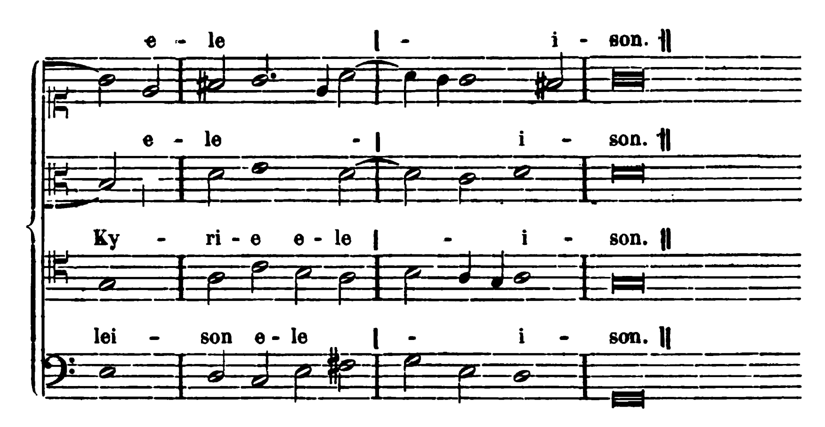


§ 168 b.

Bei Palestrina.
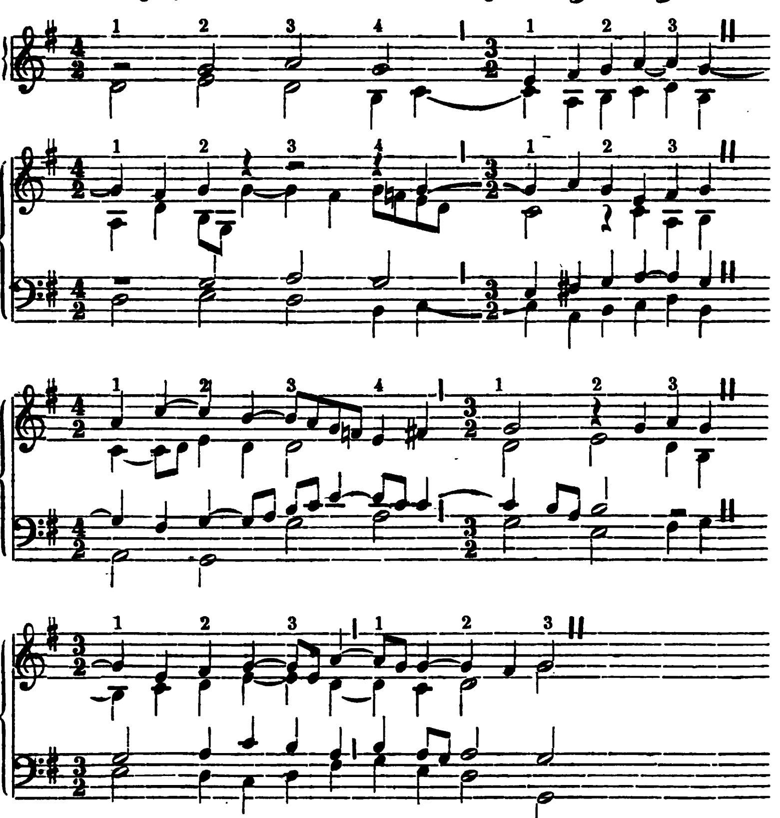
Bei der Alternative, eine Aenderung in der zu Anfang gewählten Taktvorzeichnung eintreten zu lassen oder den Taktstrich in einer anderen Weise als zu Anfang zu gebrauchen, entscheiden sich die Komponisten ausnahmlos für das letztere. So ist es seit der Palestrina-Musik und schon früher; denn Palestrina hat so gut eine nach Kola geordnete Musik wie Bach und die Neueren, obwohl er das niemals in seiner Taktnotirung anzeigt und die Kola des lateinischen Textes niemals der musikalischen Gliederung zu Hülfe kommen lässt. Ein Beispiel sei der Anfang des ersten Kyrie bei A. Neithard, »Sammlung religiöser Gesänge älterer und neuerer Zeit« pag. 3, eine rhythmische

Gliederung, welche der zuletzt angeführten aus Don Juan durchaus analog ist.





Um die Gliederung nach Kola und Perioden zu leichter Uebersicht zu bringen, schreiben wir in dem Folgenden 𝅗𝅥 statt 𝅝



Jede der drei ersten dreigliedrigen Perioden besteht aus einer tetrapodischen Protasis ($\frac{4}{2}$-Takt) und einer tripodischen Apodosis ($\frac{3}{2}$-Takt) — nach antiker Nomenklatur würde sie Dikolon epitriton zu nennen sein — durchaus analog der zuletzt erläuterten Periode Mozarts[1]. Die vierte Periode hat eine tripodische Protasis und eine tripodische Apodosis (wie bei Mozart das dritte und vierte Kolon in § 169), sie würde bis auf die abweichende Cäsur dem daktylischen Hexametron der Alten gleichkommen. Die rhythmische Gliederung des tonischen Elements steht trotz des Taktwechsels auf dem Standpunkte vollendeter Klarheit, obwohl der lateinische Text von den musikalischen Kola und Perioden soviel wie nur immer möglich differirt. Hinsichtlich der Textes-Verwendung ist der Standpunkt dieser katholischen Kirchenmusik ein geradezu unmusikalischer[2]. Wie unendlich höher in dieser Beziehung der gleichzeitige Choral der protestantischen Kirche! Wie viel höher auch trotz ihrer poetisch oft so unbedeutenden, von wirklichen Winkel- und Wasser-Poeten fabricirten Texte die Bach'schen Kantaten! Es ist das der Gegensatz einer in Musik und Text nationalen Kunst und einer Musik zu einem lateinischen Texte, für den die metrischen Bedingungen im Laufe der Jahrhunderte dem künstlerischen Bewusstsein gänzlich

1) Der Taktwechsel auch in den gleichzeitigen Chorälen der protestantischen Kirche und deren weltlichen Orginalen; vgl. Leo Hassler, »Herzlich thut mich verlangen«, wo $\frac{6}{4}$-, $\frac{3}{2}$- und $\frac{4}{4}$-Takt wechselt.
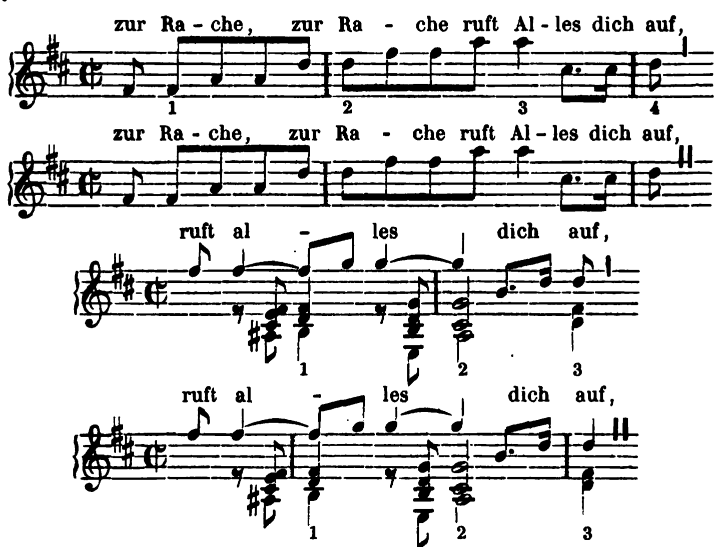
2) R. Wagner hat deshalb leicht sagen, dass die Palestrina-Musik rhythmuslos sei (vgl. § 70 b). Der Behandlung des lateinischen Textes nach ist sie es freilich. Aber dieses ist bei Palestrina so sehr Nebensache, dass man seine Musik als Instrumental-Musik auffassen muss. Würde man auf seine Töne ein blosses »sol fa mi« u. s. w. singen, so wäre das eben so gut und besser noch. Das gerade war das Uebel, dessen man sich zu Palestrina's Zeit von Seiten der katholischen Kirche bewusst war und um dessen willen man die gesammte jetzt sogenannte a Capella-Musik aus dem Gottesdienste verbannen wollte. Vgl. die Stelle bei Ambros, Gesch. d. Mus. 4,14: Cum in concilio Tridentino a quibusdam episcopis ecclesiasticae disciplinae propositum fuisset, ut cantus musicus ab ecclesiis omnino tolleretur«. Ebendaselbst S. 17 heisst es: »Die Herren der geistlichen Kommission hätten kaum Einsicht genug in die Technik der Gesangskunst, um zu wissen, dass das deutliche Verstehen der Textesworte, auf welches sie so sehr drangen, für die Hörer nicht allein von der Art des Tonsatzes, sondern auch, und zwar hauptsächlich, von dem Punkte abhängt, ob die Sänger gut vokalisiren oder nicht«. Am meisten wird das Verständnis dadurch nicht bloss erschwert, sondern geradezu unmöglich gemacht, dass die melisch-harmonischen Abschnitte (Kola und Periode) in einem fortwährenden Widerspruche mit denen des Textes stehen. Oder sollte Palestrina selber die Messen-Texte besser und richtig vertheilt haben und die uns vorliegende Vertheilung ein Werk des Unverstandes der Abschreiber und Editoren sein? Sehr leicht möglich.

abhanden gekommen waren. Die Geschichte der Musik berichtet, wie zu Palestrina's Zeit die lateinische Kirchenmusik in Gefahr war abgeschafft zu werden. Rücksichtlich der jämmerlichen Verwendung der Texte wäre dieses durchaus berechtigt und künstlerisch nothwendig gewesen. Palestrina, der die Kirchenmusik gerettet haben soll, hat das Uebel, um welches es sich handelte, in alter Weise bestehen lassen, wenn anders die Textvertheilung der Ausgaben die genuine ist. Der Reformator, dessen es hier so sehr bedurfte, dass selbst die Kirche die Nothwendigkeit der Reform empfand, war Palestrina dann nicht.
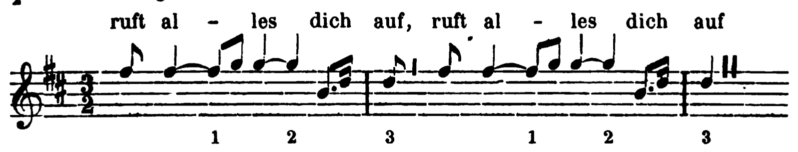
§ 169.

Unsere Methode, den Taktstrich zu setzen, ein nothwendiges Uebel aus Bequemlichkeitsrücksichten.

Die Sorglosigkeit, die Kola der Komposition als solche zum Besten der Ausführenden zu bezeichnen, dauert von der Zeit Palestrina's und früher bis auf unsere Tage, sie findet sich bei Bach ebenso wie bei Mozart und Beethoven. »La music n'a aucun signe spécial pour indiquer les rhythmes« klagt Lussy. Bei Bach und Mozart freilich sind die Kola-Grenzen viel leichter zu finden als bei Palestrina und den Früheren: die lateinischen Texte geben dort fast gar kein Hülfsmittel für die Kolotomie. Ein dem Beispiel aus Palestrina analoger, nicht angezeigter Wechsel zwischen C und ungeradem Takte in Mozart's Don Juan No. 10 »Or sai chi l'onore rapire a me volse« wird in diesem seinem Rhythmus verständlich durch den modernen Text:



Die zwei letzten Kola sind durchaus identisch, sowohl den Noten wie dem Texte nach: sie sollen das eine Mal genau mit derselben Accentuation vorgetragen werden wie das andere Mal, wenn auch in ungleicher Stärke. Und doch stehen die Taktstriche das eine Mal nicht an denselben Stellen, wie das andere Mal. Das kommt daher, weil sie überhaupt für die vorliegenden Kola nicht passen. Die vorhergehende Partie ist im tetrapodischen Rhythmus gehalten, hier hatte der Komponist mit Recht dipodische ₵-Takte gewählt. An der bezeichneten Stelle tritt ein rhythmischer Wechsel ein: Tripodien anstatt der bisherigen Tetrapodien. Hätte Mozart genau schreiben wollen, dann musste er statt des nicht mehr ausreichenden ₵-Taktes jetzt einen $\frac{3}{2}$-Takt anzeigen:



Solche Stellen, die sich aus Kompositionen jeder Gattung leicht vermehren lassen, müssen einen Verdacht gegen die accentuelle Bedeutung des Taktstriches erwecken: in gar vielen Fällen wird man sie demselben nicht zugestehen können[1].

---

1) Zum hesychastischen und diastaltischen Tropos der Griechen.

In den Oden Pindar's lassen sich hauptsächlich zwei Arten der Rhythmopöie unterscheiden. Schon G. Hermann hat diese beiden Arten mit dem Unterschiede von Ton und Stimmung des Inhaltes in Zusammenhang gebracht, welcher einerseits ein ruhiger, andererseits ein erregter ist. Mit Rücksicht hierauf haben wir in unserer Griechischen Metrik den Rhythmus der einen »hesychastischen«, den der anderen »diastaltischen« Rhythmus genannt. Wir glaubten den hesychastischen dem daktylischen Rhythmengeschlechte, den diastaltischen dem trochäischen vindiciren zu müssen, obwohl es uns streng genommen für das trochäische Rhythmengeschlecht an einem sicheren Anhaltspunkte fehlte. Die beiden Gegensätze können auch innerhalb ein und desselben Rhythmengeschlechtes bestehen. Es werden dieselben wesentlich auf die nämlichen Accentuations-Verschiedenheiten hinauskommen wie in unserer modernen Musik, d. h. die Metra des hesychastischen Tropos haben ihre Hauptaccente auf dem ersten, die des diastaltischen auf dem zweiten Versfusse der Dipodie, dipodische Gliederung der Kola vorausgesetzt. Für eine solche Accentuations-Verschiedenheit zeigt die Beschaffenheit der metrischen Bildung einen entschiedenen Anhaltspunkt. In den Metren des hesychastischen Tropos ist nämlich der Anfangsfuss des Kolons überall ein fester und bestimmter; in den Metren des diastaltischen Tropos dagegen zeigt der Anfangsfuss des Kolons diejenige Unbestimmtheit, welche die alten Metriker »Polyschematismus« d. i. Vielförmigkeit nennen, und wofür Gottfried Hermann unter Verschmähung dieses überlieferten, weder unpassenden noch unbeque-

5. Kapitel.

Takte der hesychastischen Accentuation.

§ 170.

Die drei Taktklassen.

Bei der hesychastischen oder ruhigen Accentuation darf man die § 149 ff. angegebene Weise des Vortrags fast ausnahmslos anwenden: Crescendo in der periodischen Protasis, vermehrtes Crescendo in einer etwaigen folgenden Protasis und Diminuendo in der Apodosis, dergestalt dass auf jede Protasis des Tetrametron zwei Hauptaccente kommen, auf die Apodosis aber nur einer; in der Protasis auf den ersten und dritten Versfuss, in der Apodosis auf den ersten.

Wenn man hier die Accentuation richtig durch die Taktstriche bezeichnen will, so hat man z. B. für das tetrapodische Kolon einen mehrfachen Weg. Man kann überhaupt drei Klassen von Takten unterscheiden.

1. Der Komponist lässt jeden Versfuss einen einzelnen Takt bilden.

---

men Terminus den Namen der Basis aufgebracht hat, indem er, wie späterhin auch Boekch, den polyschematistischen Anfangsfuss von den folgenden Versfüssen des Kolons als ein nicht dazu gehöriges Element abgetrennt hat.

Nach den vorausgehenden Ausführungen glauben wir Grund genug zu haben, die im Anfange polyschematistisch gebildeten Kola auf dasjenige, was wir diastaltische Accentuation genannt haben, zu beziehen, und dagegen diejenigen Metra Pindar's, deren Kola diesen Polyschematismus nicht gestatten, auf die hesychastische Accentuation. Also hesychastisch:

–″⏑⏑ –́⏑⏑ ⏗″ ⏗́ | –″⏑ –́ – | –″⏑⏑ –́⏑⏑ –́ ⋀́ ||

Dagegen diastaltisch:

–́ ⏓ –″⏑⏑ –́⏑ –″ | –́ ⏓ –″⏑⏑ –́ –́ ||

Welchem Rhythmengeschlechte die beiden Arten der Metra angehören, diese Frage darf dabei ganz ausser dem Spiele bleiben, denn dieselbe Modifikation des Accentes ist sowohl bei vierzeitigen, als auch bei dreizeitigen Versfüssen möglich. Natürlich bewegt uns das ganz unverhältnismässige Vorherrschen der vierzeitigen Versfüsse in der musikalischen Rhythmik bei der in allen übrigen Stücken so überaus grossen Uebereinstimmung der modernen und antiken Rhythmik, auch für die Alten eine ungleich grössere Häufigkeit der vierzeitigen Versfüsse, eine grössere Seltenheit der dreizeitigen Versfüsse vorauszusetzen. Für die genaue Scheidung beider Rhythmengeschlechter giebt die Form der antiken Metra keine sicheren Anhaltspunkte. Vor unserer näheren Bekanntschaft mit Bach war uns weder das Prävaliren der vierzeitigen Versfüsse, noch auch die ethische Bedeutung der Accentverschiedenheit in unserer modernen Musik zum Bewusstsein gekommen. Vgl. § 88 Anm.

Das ist der monopodische Takt, nach der Terminologie des Aristoxenus der unzusammengesetzte oder einfache Takt.

2. Es werden die Versfüsse eines ganzen Kolons zu einem zusammengesetzten Takte kombinirt, vier daktylische oder trochäische Versfüsse (aber niemals vier ionische) zu einem tetrapodischen Takte, im daktylischen Rhythmengeschlechte zum tetrapodischen C|Ↄ-Takte, oder zum tetrapodischen C-Takte, oder (selten) zum tetrapodischen $\frac{4}{8}$-Takte, (oder, wie ihn Beethoven Klavier-Sonate No. 3 C dur im E dur-Adagio nennt, zum $\frac{2}{4}$-Takte); im trochäischen Rhythmengeschlechte zum tetrapodischen $\frac{12}{8}$-, zum tetrapodischen $\frac{12}{16}$-Takte.

3. Es werden zwei Versfüsse eines halben tetrapodischen Kolons zu einem dipodischen Takte kombinirt, zwei solcher Takte bilden das tetrapodische Kolon. Im daktylischen Rhythmus ist der dipodische Takt selten der dipodische C|Ↄ-Takt, sehr häufig der dipodische ₵-Takt und bei Mozart und Beethoven fast ebenso geläufig der dipodische $\frac{2}{4}$-Takt; im trochäischen Rhythmus der $\frac{6}{8}$-Takt oder der $\frac{6}{16}$-Takt. Auch im ionischen Rhythmus ist der dipodische Takt sehr gewöhnlich, als $\frac{6}{4}$- und $\frac{3}{8}$-Takt, er stellt hier das ionische Dimetron dar, welches dieselbe Bedeutung hat, wie in anderen Rhythmengeschlechtern die Tetrapodie.

Alle diese Takte der 3 Taktklassen haben, sofern sie die hesychastische Accentuation darstellen sollen, den Taktstrich vor der Hebung des ersten Versfusses, dergestalt dass die ganze Tetrapodie bei dem Ausdruck durch monopodische Takte vor jedem der vier Versfüsse einen Taktstrich hat, bei dem Ausdrucke durch dipodische Takte vor dem ersten und dritten Versfusse, bei der Darstellung durch den tetrapodischen Takt blos Einen Taktstrich, nämlich vor der Hebung des ersten oder auch des dritten Versfusses.

§ 171.
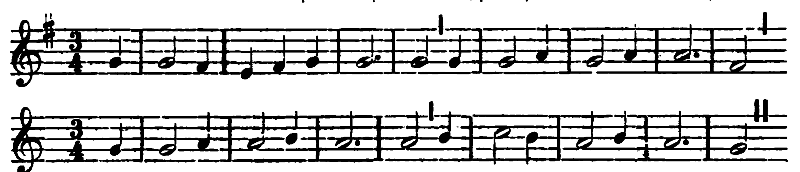
An Beispielen der trochäischen Tetrapodie erläutert.

Die Verschiedenheit der drei Taktklassen des hesychastischen Tropos klar zu machen, entnehmen wir die Beispiele der Vokal-Musik, alles Beispiele von tetrapodischen Kola des trochäischen Rhythmengeschlechtes, des Rhythmengeschlechtes der dreizeitigen Versfüsse.

Für die erste Klasse eine Partie der Bach'schen Kantate: »Gott der Herr«, in monopodischen $\frac{3}{4}$-Takten:
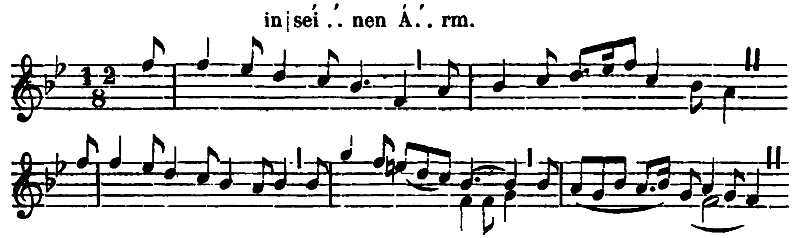
Er|hált uns|ín der|Wáhr|heít,
gieb|éwig|líche|Klár|heít,

zu ' preísen | deínen ' Nám|en
durch | Jésum | Chrístum, | Ám|én!
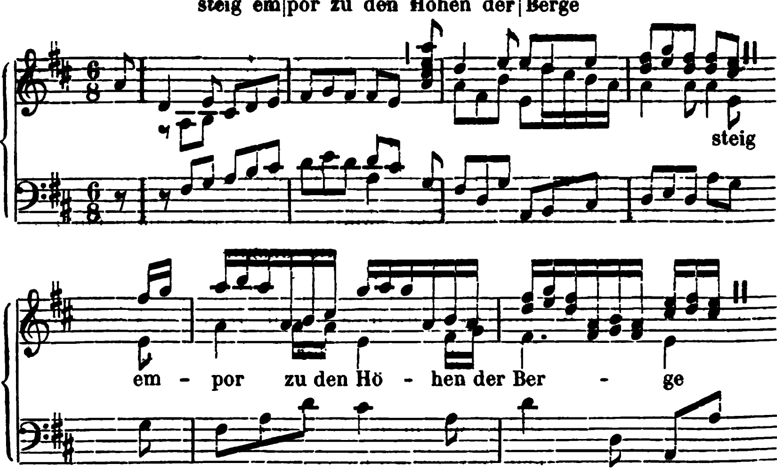


Für die **zweite** Klasse die Händel'sche Messias-Arie No. 12 (der deutschen Uebersetzung), in tetrapodischen 12/8-Takten:

Es | weídet seíne Hérdé
ein ' gúter Hírté 𝄽,
und | sámmelt seíne Lámmér
in | seí .. nen Á .. rm.
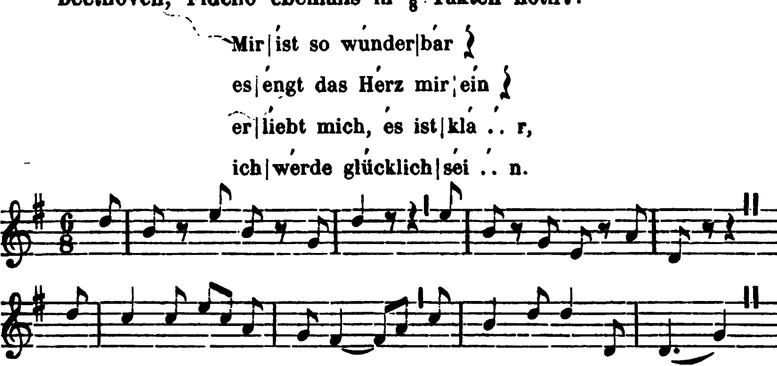


Für die **dritte** Klasse, den dipodischen Takt, führen wir zwei Beispiele an. Händel, Messias Arie 8 notirt in 6/8-Takten:

O ' dú, die Wónne ver|kúndet in Zíon,
steig em|pór zu den Hóhen der | Bérgé





Beethoven, Fidelio ebenfalls in $\frac{6}{8}$-Takten notirt:



§ 172.

Identität der Accentuation in den drei Taktklassen. Sulzer's Regel über die Verschiedenheit.

Alle vier Beispiele enthalten genau den nämlichen Rhythmus, Kola aus je vier trochäischen Versfüssen (welche man hier, da sie sämmtlich anakrusisch sind, jambische Versfüsse nennen kann, um der Terminologie der Alten gerecht zu werden), im ersten Beispiele in vier Takten geschrieben (jeder Versfuss ein Takt), im zweiten Beispiele in Einem Takte, im dritten und vierten Beispiele in je zwei Takten. Da im ersten Beispiele jeder Takt einen Versfuss umfasst, im zweiten Beispiele eine ganze Tetrapodie, im dritten und vierten Beispiele eine Dipodie, so wird ein jeder mit der Bezeichnung: monopodischer Takt, tetrapodischer Takt und dipodischer Takt einverstanden sein und zu der Ueberzeugung gelangen, dass wenn man nicht ungenau reden will, man ferner nicht, wie es bisher geschehen, den Begriff Takt schlechthin als rhythmische Grösse gebrauchen darf, um die Grösse eines rhythmischen Abschnittes zu bestimmen, denn ein Takt kann das doppelte eines gleichnamigen anderen, er kann aber auch das vierfache des anderen betragen.

Da der nämliche Rhythmus in den vorliegenden Beispielen bezüglich des Taktstriches auf verschiedene Weise ausgedrückt ist — im ersten Beispiele hat das tetrapodische Kolon vier Taktstriche, im zweiten Beispiele einen Taktstrich, im dritten und vierten Beispiele zwei Taktstriche —, so handelt es sich um den Unterschied dieser verschiedenen Schreibweisen. Sulzer in seiner Allgemeinen Theorie der schönen Künste denkt darüber so: »Wenn Tonsetzer aus Bequemlichkeit

und um die vielen Taktstriche zu vermeiden, bald zwei, bald drei, bald mehrere Takte (soll heissen Versfüsse oder einfache Takte) zwischen zwei Taktstrichen (zu einem grösseren, zusammengesetzten Takte) zusammenfassen, so wird sein Wesen dadurch nicht verändert« (a. a. O. S. 493). An einer anderen Stelle (S. 499) giebt Sulzer an, »wie zwei Takte (Versfüsse) zusammengesetzt und in eins gezogen werden können; von welcher Nothwendigkeit die zusammengesetzten Taktarten und wie sie von den einfachen unterschieden sind«. Er macht dies klar an dem Kolon: »Ewig in der Herrlichkeit«. »Man versuche — sagt er — über diese Worte Noten von gehöriger Länge und Kürze mit Beobachtung der Accente und des Taktgewichtes zu setzen.

»Da es lauter Spondeen sind, so scheint z. B. der $\frac{2}{4}$-Takt hier- »zu am schicklichsten zu sein. Folglich ständen die Noten so:

$\frac{2}{4}$ E-wig | in der | Herrlich | keit ||

»Das wäre vollkommen richtig, wenn Folgendes beobachtet wäre. Man »wird bemerken, dass das Wort »in« und die letzte Silbe von »Herr- »lichkeit«, die doch in der Aussprache von gar keiner Wichtigkeit sind, »bei der vorstehenden Taktschreibung, auf die erste Note des Taktes »kommen, folglich das grösste Gewicht erhalten würden. Dies zu ver- »meiden ist auf keine andere Weise möglich, als wenn man zwei die- »ser Takte zusammenzieht und daraus einen einzigen macht:

¢ E-wig in der | Herrlichkeit |

»Dadurch werden jene beiden Silben in die Mitte des Taktes gebracht »und zwar auf dessen schwache Zeit, wo sie zwar auch noch einen »Accent behalten, der aber lange nicht so schwer wie der erste. Ein »entgegengesetztes Beispiel dürfte dies noch deutlicher machen. Man »versetze den Satz:

$\frac{2}{4}$ »Er ist | mein und | ich bin | sein«

»in den zusammengesetzten Takt, so werden die Wörter »mein« »und »sein« allen Nachdruck verlieren, weil sie nicht Taktgewicht ge- »nug erhalten.

¢ Er ist mein und | ich bin sein

»Hieraus erhellt die Nothwendigkeit der zusammengesetzten Takte, »deren Kombination aus kleineren Takten sich durch folgendes Schema »angeben lässt:

$\frac{2}{4}+\frac{2}{4}$	$\frac{6}{8}+\frac{6}{8}$	$\frac{2}{8}+\frac{2}{8}$	$\frac{6}{16}+\frac{6}{16}$	$\frac{3}{4}+\frac{3}{4}$	$\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$	$\frac{3}{16}+\frac{3}{16}$
C	$\frac{12}{8}$	$\frac{4}{8}$	$\frac{12}{16}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{16}$

»Bewegung und Vortrag der zusammengesetzten Taktarten kommt »übrigens mit den einfachen, aus denen sie zusammengesetzt sind, »überein«.

§ 173.

Prüfung dieser Regel.

Soweit Sulzer. Die Beachtung des Gewichtes der Textesworte beim Setzen der Taktstriche ist zwar etwas Schönes, das man nicht genug empfehlen kann, aber wenn Sulzer dies als Norm für die Taktschreibung hinstellt, so redet er von einem idealen Zustande des Rhythmisirens, denn in Wahrheit besteht die Regulirung der Taktstrich-Setzung durch das Gewicht der Wortsilben zu Sulzer's Zeit n i c h t, so wenig wie es sich in der folgenden Zeit als allgemeines Gesetz geltend gemacht hat. In dem oben angeführten ersten Beispiele hat Bach das, was Sulzer verbietet, mehrmals zu thun keinen Anstand genommen. Im Kolon »er|halt uns | in der Wahr|heit« steht ein Taktstrich vor »in« und »heit«, in dem Kolon »gieb éwiglíche Klárheít« vor »líche« und wieder vor »héit«, in den Kola »zu | préisen | déinen | Ná|mén || durch | Jésum | Chrístum | Á|mén vor den schwachen Endsilben »men«. Alles dies gegen das Verbot Sulzer's. Auch Beethoven nimmt keinen Anstoss, in »Mir | íst so wúnder|bár« und »Ich | wérde glǘcklich | séi . . .́ n« die ganz tonlose Silbe »ist« mit dem Taktstriche zu versehen und auf »séi . . .́ n« ein noch stärkeres Gewicht zu verlegen.

In allen diesen Fällen der Bach'schen und Beethoven'schen Vokal-Musik ist die Ungenauigkeit und Inkorrektheit auf Seiten des Libretto-Schreibers, der die dem Dichter im Versificiren zustehende Licenz, auch tonlose Silben als rhythmische Accente zu gebrauchen, ein wenig zu sehr ausgenutzt hat. Aber wie selten erhält der Komponist Worttexte, welche den Ansprüchen des Versificirens gerecht wären! Was der Dichter hier gefehlt, macht der Komponist wieder gut, nur das kann er nicht gut machen, dass auch die Textessilben denselben rich-

tigen Wortaccent haben, wie der richtige rhythmische Accent, den der Komponist den Tönen gegeben hat. Wenn man gezwungen ist in der für die Recitation geschriebenen Poesie Goethe's und Schiller's dergleichen Inkonvenienzen in der Versifikation mit in den Kauf zu nehmen (S. 13 Anm. 1) ohne das Gedicht deshalb schlecht zu finden, so kann man das auch ebenso gut, wenn das Gedicht komponirt ist. Wir müssen daher was Bach und Beethoven in den als Beispielen angeführten Versen der betreffenden Kantate und des Fidelio gethan, obwohl es dem von Sulzer aufgestellten Gesetze des musikalischen Accentuirens widerstreitet, als eine der Musik überhaupt und allgemein zustehende Freiheit bezeichnen, so sehr es auch zu wünschen wäre, dass die Komponisten stets Textesworte erhalten könnten, die von solchen häufig vorkommenden Diskrepanzen zwischen Wortaccent und rhythmischem Accent frei wären. Nicht einmal in dem so wichtigen Unterschiede der hesychastischen und der diastaltischen Accentuation können die Vokal-Komponisten dem Dichter ihres Textes folgen, wovon der Vergleich der oben angeführten Schiller'schen Verse »Freude schöner Götterfunken etc.« mit der Komposition in der Neunten Symphonie Beethoven's den besten Beweis giebt.

Also darin können wir Sulzer nicht Recht geben, dass die Komponisten sich je in der Wahl der Taktklassen nach dem Accente des Worttextes richten oder auch nur richten sollen. Die immer stattfindende Verschiedenheit in den Wortaccenten des strophischen und antistrophischen Worttextes bei Gleichheit der Taktbezeichnung in den Strophen und Antistrophen der Musik hätte Sulzer abhalten müssen jene Forderung aufzustellen, die über die Rhythmisirung eines ausserordentlich grossen Theiles vorzüglicher Musik den Stab brechen müsste.

§ 174.

Die heut zu Tage geltende theoretische Regel wird glücklicher Weise in der Praxis nicht befolgt.

Die heutigen Musik-Theoretiker gehen in der accentuellen Bedeutung, die sie dem Taktstriche geben, noch viel weiter als der alte Sulzer (der in der Zwischenperiode zwischen Bach und Mozart-Beethoven lebte). Die meisten von ihnen würden sich hüten, jenen Sulzer'schen Satz zu unterschreiben: »Wenn Tonsetzer aus Bequemlichkeit, um die vielen Taktstriche zu vermeiden, bald zwei, bald drei, bald mehrere Takte zwischen zwei Taktstriche zusammenfassen, so wird sein Wesen dadurch nicht geändert. Sondern der Druck, der die erste Note der

kleineren, jetzt zu Takttheilen gewordenen Takte jederzeit markirt, bleibt immer der gewöhnliche«. Das ist der genaue Sinn der von ihm selber mit etwas anderen Worten ausgedrückten Auffassung Sulzer's. Die heutige Theorie nimmt an, dass der Taktstrich jederzeit und unter allen Umständen der Note, vor welcher er steht, einen stärkeren Accent vindicire als denen, die vor sich keinen Taktstrich haben, z. B.

Erh|ált uns| ín der|Wáhr|heít
Er|weídet seíne Hérdé
O|dú, die Wónne ver|kúndet in Zíon,
Mir ́ist so wúnder|bár 𝄽

Das erste tetrapodisch-trochäische Kolon hat vor der Hebung des ersten, zweiten, dritten, vierten Versfusses einen Taktstrich, es müsste also ein vierfaches Markato haben; das zweite Kolon, ganz von dem nämlichen Rhythmus, hat nur vor dem ersten Versfusse einen Taktstrich, es müsste also nur ein einziges Markato haben; das dritte und das vierte Kolon, ebenfalls von dem nämlichen Rhythmus wie das erste und zweite, hat einen Taktstrich vor dem ersten und dritten Versfusse, es müsste also jedes dieser beiden Kola nur ein zweifaches Markato haben. Nach dieser Theorie müsste in der Praxis der Ausführung die Accentuation folgende sein:

Erhä̋lt uns ı̋n der Wa̋hrheít
Er weı̋det seíne Hérdé
O dű, die Wónne verkű̈ndet in Zíon,
Mir ı̋st so wúnderba̋r 𝄽

Das ist freilich die heutige theoretische Auffassung, gegen welche sich ausser demjenigen, was ich früher in den »Elementen des musikalischen Rhythmus« bemerkte, bloss der Praktiker Lussy erhoben hat. Es ist aber ein Glück, dass hier wie oft in der Musik die Theorie und die Praxis aus einander gehen. Denn einen Vortrag, der sich nach den Taktstrichen in der angegebenen Weise richten würde, den würde man nicht nur einer unleidlichen Pedanterie, sondern mit grösserem Rechte einer unleidlichen Geschmacklosigkeit beschuldigen, man würde ihn ebensowenig einen den Principien des Kunstschönen folgenden Vortrag nennen, wie die skandirende Recitation lateinischer Ovid- und Homer-Verse von Seiten der Anfänger.

§ 175.

Der Umfang des Kolons und dessen Stelle als Protasis oder Apodosis ist für die Accentuation das allein Massgebende, aber nicht die Verschiedenheit der Taktklassen.

Für die richtige Accentuation beim musikalischen Vortrage kommt es zunächst darauf an, dass man klar darüber sei, wie weit das Kolon (oder wie Lussy sagt, der Rhythmus) sich erstrecke. In zweiter Instanz kommt es (was Lussy verschweigt) auf die Stellung des Kolons in der Periode an. Ist die Accentuation die ruhige, die wir nach den griechischen Theoretikern die Accentuation des hesychastischen Tropos nennen, so erhält die tetrapodische Protasis des Kolons ein Markato auf dem ersten und dritten Versfusse, in gesteigerter Stärke:

Er|hált uns|ín der|Wáhr|heít

Er|weídet seíne Hérde

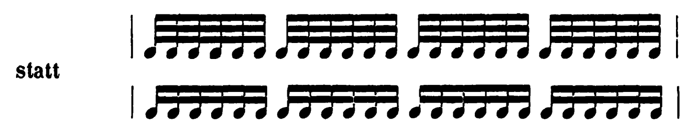
O|dú, die Wónne ver|kǘndet in Zíon,

Mir|íst so wúnder|bár

So werden alle vier trochäisch-tetrapodischen Kola, da sie sämmtlich die Stellung der periodischen Protasis haben, genau auf dieselbe Weise accentuirt, genau auf dieselbe Weise, obwohl das erste Kolon aus vier Takten, das zweite aus nur Einem Takte, das dritte und vierte je aus zwei Takten besteht. Die weiterhin folgenden Kola einer jeden der vier Kompositionen werden in ihrer Accentuation verschieden sein, je nachdem es periodische Protasen oder Apodosen sind. Alle Apodosen aber — sie gehören ja alle der hesychastischen Accentuation an — haben auf dem ersten Versfusse ihr Markato, und gehen von diesem zum Kolon-Schluss in einem Diminuendo von schwereren zu leichteren Accenten abwärts, wie es oben an der Händel'schen Komposition »Er weidet seine Herde« gezeigt ist.

Ob man nun aber ein Kolon des hesychastischen Tropos in monopodischen Takten oder in einem grösseren oder kleineren zusammengesetzten Takte schreibt, das wird mehr als man denken sollte durch etwas bestimmt, was man kaum anders als Willkür und Mode nennen kann, gerade so gut schon zu Bach's und Händel's Zeit wie in der folgenden Musikperiode. Würde das erste Kolon statt dem trochäischen

dem daktylischen Rhythmus angehören, so würde es Bach sicherlich nach dipodischen ₵-Takten geschrieben haben, nicht wie beim trochäischen Rhythmus in monopodischen Takten. Wir bemerken, dass dieses, obwohl die Komposition ein Choral, genau die Taktbezeichnung wie in Beethoven's trochäischen Scherzo's ist. Nun möge man die engere Einheit etwa des Charakters oder Vortrags oder Tempos zwischen einem Chorale und einem Scherzo Beethoven's anzugeben suchen! Nur für das eine vermag man einen Grund anzugeben, welcher nicht ganz unter das Bereich der wechselnden Mode (§ 74) fällt. Die eine trochäische Tetrapodie: »Er weidet seine Herde« hat Händel als 12/8-Takt, die andere »O du, die Wonne verkündet in Zion« als zwei 6/8-Takte. Er hat sich bei der zweiten Tetrapodie nicht den 12/8-Takt gewählt, weil er dann im dritten Kolon hätte



statt

schreiben müssen, eine Schreibweise, die ihm zu unübersichtlich erscheint (S. 89). Der Grund liegt also in der Theilung des Chronos protos.

---

6. Kapitel.
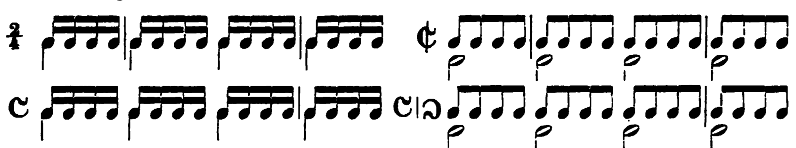
Takte der diastaltischen Accentuation.

§ 176.
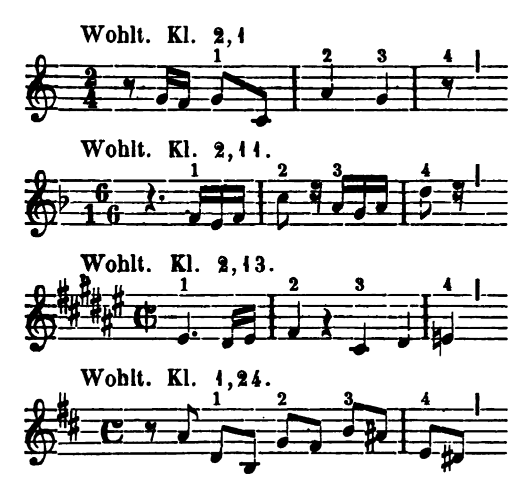
Verhältnis zu den drei Taktklassen.

Für diastaltische Accentuation ist die Schreibung nach monopodischen Takten unzweckmässig, weil es bei dieser Schreibung stets eines Markato-Zeichens über dem zweiten Takte bedürfte (wenn die Kola wie wir angenommen tetrapodische sind). Man müsste im Allgemeinen annehmen dürfen, dass da, wo in monopodischen Takten geschrieben ist, die Accentuation die hesychastische ist. Aber Ausnahmen genug!

Man schreibt für diastaltische Tetrapodien folgende dipodische oder tetrapodische Takte, z. B. für ´– – ″– – ´– – ″– –



denen man die Accente giebt, welche dipodische Takte zweiter Ordnung, tetrapodische Takte vierter Ordnung, seltener zweiter Ordnung bilden. Dass man zu Anfang des Stückes den tetrapodischen Takt stets durch eine Pause ergänzt, mit deren Hinzunahme der Umfang des ganzen vorgezeichneten Taktes ausgefüllt wird, den dipodischen Takt aber gewöhnlich nicht, gehört wieder in das Bereich der Mode, denn eine Logik giebt es für diese Verschiedenheiten nicht. Bach schreibt bei diastaltischer Accentuation:



Von den Fugen, die in dieser Weise mit Pausen beginnen, dürfen wir annehmen, dass Bach sie als diastaltisch gefasst wissen wollte. Beginnen sie mit einer Pause, welche den Umfang eines ganzen Versfusses hat, so gilt die erste auf die Pause folgende Note als Thesis des ersten Verfusses. Beginnen sie mit einer Pause, welche kleiner ist als der ganze Versfuss, so hat die auf eine solche Pause folgende Note die rhythmische Bedeutung der Anakrusis wie in Wohlt. Kl. 2,1 und 1,24.

§ 177.

Spitta über das erregte Ethos der vierten Ordnung des tetrapodischen Taktes in Bach's Fugen. Wo dasselbe aufhört. Diastaltische Apodosis.

Philipp Spitta I, S. 774 beschreibt das, was wir mit den Griechen die diastaltische d. i. erregte Accentuation nennen, folgendermassen: »Es darf (bei den Fugen, welche mit einem zu Anfang pausirenden tetrapodischen C-Takte beginnen) nicht unbemerkt bleiben, dass darin

jene Bach eigenthümliche innige Erregtheit sich offenbart, indem erst nach dem Verlaufe von fast einem Takte der stärkste Accent hörbar wird, dem alles vorhergehende in eigener Unbefriedigung zustrebt. Es ist dies ein innerliches Crescendo, dem der Meister so viel als thunlich auch beim Spiel Ausdruck gegeben haben wird«. Wir erlauben uns, die hier mit den Worten »so viel als thunlich« angedeuteten Ausnahmen näher anzugeben. Sie beziehen sich auf dasjenige Kolon, welches als Apodosis der Periode fungirt. In einer Fuge von fortlaufender Rhythmopöie aus Tetrapodien erhält auch das letzte wie das erste Kolon der Periode, die Apodosis wie die Protasis den Taktstrich vor der Thesis des vierten (und letzten) Versfusses, auch wenn das periodische Schlusskolon folgendermassen geschrieben wird:

C ♩ 𝅗𝅥 (tr) | ♩ oder ♩ (tr) | ♪ oder ohne Triller 𝅗𝅥 | ♩
1 2 3 4 — 3 4 — 2 3 4

Dieser Ausgang der Apodosis, welcher ziemlich oft vorkommt (es ist eine Bach'sche Lieblingsform, das Fugenthema zu schliessen), nämlich Wohlt. Kl. 1,23 H dur, 1,24 H moll, 2,14 Fis moll, 2,7 Es dur, 1,12 F moll. Klav.-Fuge D moll 9,11, H moll 3,5, Klav.-Tocc.-Fuge No. 1 Fis moll 4,4, Fantasie-Fuge A moll 4,6, Orgel-Fuge 8,10 C dur, 4,6 C moll, 8,5 G dur, kann sicherlich nicht so vorgetragen werden, dass die hinter dem Taktstriche stehende Note mit einem Markato angeschlagen wird. Vielmehr hat in der Apodosis die durch ein Crescendo auszudrückende »Erregtheit« aufgehört, am Schlusse tritt die Ruhe nach der diastaltischen Bewegung ein.

Wir haben oben ermittelt, dass die diastaltischen C-Takte folgende Accentuation als Protasen haben:



d. h. dass nicht bloss die vor dem Taktstriche stehenden Noten die Hauptaccente, welche der Sitz des Crescendo sind, haben, sondern dass wir, um diese Stellen des Crescendos zu finden, den C-Takt in Dipodien zu zerlegen haben, wie es im obigen Schema durch Hülfslinien angezeigt ist, dass auch auf den zweiten Versfuss der Tetrapodie ein Hauptaccent fällt. Derselbe Hauptaccent ist auch für den die Apodosis bildenden Takt anzunehmen. Auf dem durch 2 zu bezeichnenden Versfusse hat er seinen Hauptaccent, die übrigen Versfüsse der Apodosis

haben bis zum Ende einen abnehmenden Accent. Für eine diastaltische Periode, aus drei daktylischen Tetrapodien, wäre also die Accentuation folgende:

crescendo più crescendo dimin.

Analog auch, wenn die diastaltische Periode nicht durch tetrapodische Takte, sondern durch dipodische ausgedrückt ist:

crescendo più crescendo dimin.

oder

cresc. più cresc. dim.

Diese Accentuation der diastaltischen Apodosis wird nun nicht auf die vorher angeführten Fugen beschränkt sein, in denen eine andere Accentuation unmöglich ist, sondern es ist anzunehmen, dass sie im Allgemeinen den diastaltischen Fugen mehr oder weniger gemeinsam ist.

§ 178.

Diastaltisches Ethos in tetrapodischen und dipodischen Takten erster Ordnung.

Man darf nicht glauben, dass von den in tetrapodischen und dipodischen Takten geschriebenen Fugen bloss die in der vierten resp. der zweiten Taktordnung notirten Fugen diastaltisches Ethos haben. Es gehören demselben auch viele an, in welchen dieselbe Taktordnung wie in der Allemande und im daktylischen Chorale zu herrschen scheint, d. i. Fugen des tetrapodischen oder dipodischen Taktes, welche mit einem vollen ganzen Takte beginnen und die man daher auf den ersten Anblick dem hesychastischen Ethos zuweisen möchte.

Es giebt nämlich ausser den mit der Anakrusis beginnenden Fugen wie Wohlt. Kl. 2,1 und 1,24 und den mit der Thesis anlautenden wie Wohlt. Kl. 2,10 bei diastaltischer Accentuation auch noch zwei andere Arten des Anlautes, von denen wir uns die einen mit einem dem Griechischen entlehnten Ausdrucke die prokatalektischen, die anderen die proleptischen zu nennen hiermit die Freiheit nehmen. Die **prokatalektischen** Fugen sind solche, welche im Anfangs-Kolon an Stelle des ersten Versfusses eine Pause haben. Wir können uns für

die betreffenden Themata auch des Namens Themata »akephala«, d. h. ohne Anfang, bedienen. Die proleptischen Fugen sind solche, welche vor dem ersten Versfusse des Anfangs-Kolons noch einen einzelnen ausserhalb des Zusammenhanges mit diesem Kolon stehenden Versfuss haben. Eben dieser einzelne Versfuss ist es, den wir als Prolepsis, d. h. als vorausgenommenes Element des Rhythmus bezeichnen. Wünschen wir dafür ein deutsches Wort, so würde sich statt Prolepsis bequem das Wort »Vortakt« oder »Vorton« gebrauchen lassen [1].

§ 179.

Prokatalektische Perioden, Perioden mit Anfangs- oder Vorpause.

Fugen, die mit einer solchen Periode beginnen, haben die Eigenthümlichkeit, dass beim ersten Kolon vorn (d. h. zu Anfang) eine Katalexis stattfindet, dass das Thema an Stelle der Hebung des ersten Versfusses oder auch an Stelle des ganzen ersten Versfusses eine Pause hat, eine wirkliche Pause, auch wenn sie nicht geschrieben wird, wohl zu unterscheiden von der bloss geschriebenen, aber nicht wirklichen Pause im Anfange der mit der Anakrusis oder mit der Thesis beginnenden diastaltischen Takte (§ 167). Bei den Alten kommt für das im Anfange unvollständige Kolon resp. Metron auch der Name »akephalon« vor, den wir in der griechischen Metrik aufgenommen, denn der Name prokatalektisch lässt sich, wie wir nicht verhehlen wollen, bei den alten Metrikern nur in der Bedeutung nachweisen, dass die Katalexis im ersten Theile des Metrons, aber nicht gerade im Anlaute des Metrons stattfindet: Doch dürfen wir immerhin den Terminus »prokatalektisch« auch in der allgemeinen Bedeutung gebrauchen und für »akephalon« anwenden.

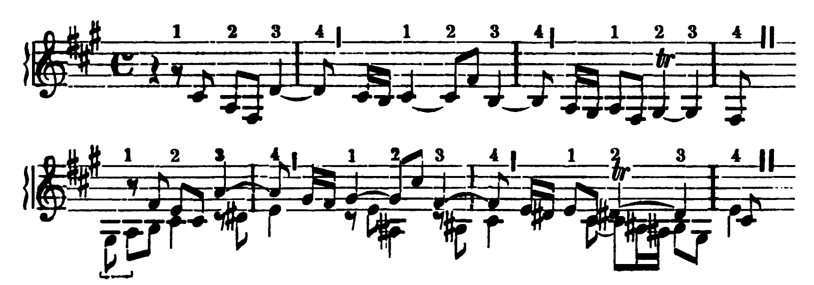
§ 180.

Der kleine Zwischensatz dieser Fugen vom Umfange eines einzigen Versfusses.

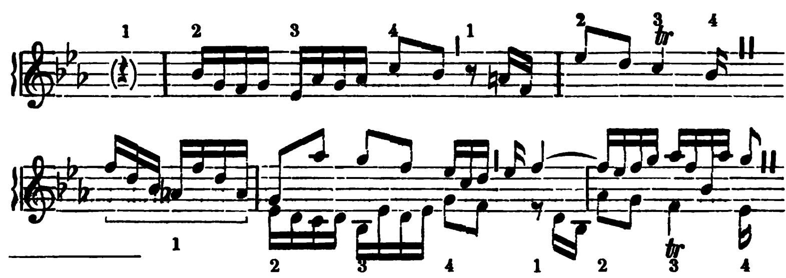
Bei den prokatalektischen Fugen ist bloss der Dux prokatalektisch, beim Eintritt des Comes wird das, was beim Dux anlautende Pause

1) »Vortakt« ist selbstverständlich von »Auftakt« verschieden. Auftakt, in seinem engeren und eigentlichen Sinne = Anakrusis (§ 11, 8) hat niemals den Umfang eines ganzen Versfusses, sondern nur einer Senkung; der Vortakt dagegen enthält mindestens eine Hebung, mit oder

war, durch Töne ausgefüllt. Eine Fuge, bei welcher zwischen Dux und Comes ein kleiner der Anfangs-Stimme angehörender Zwischensatz vorkommt, ist fast immer prokatalektisch, Wohlt. Kl. 2,14 Fis moll:
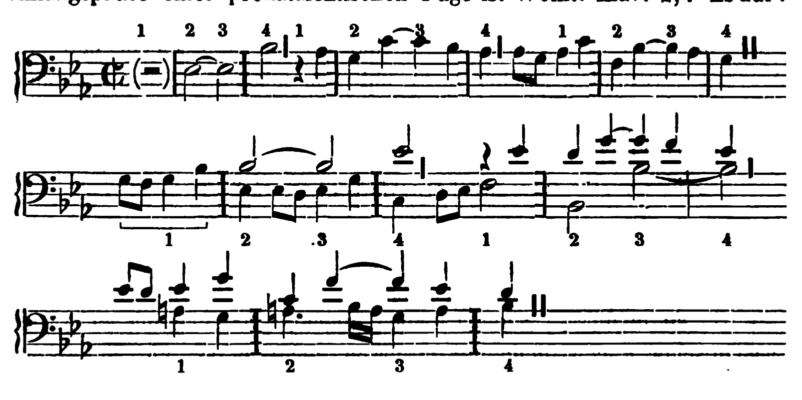


Der kleine mit ⌴ bezeichnete Zwischensatz der Anfangsstimme füllt die kleine Pause aus, welche den Anfangstakt des ersten dem Dux angehörigen Kolons vertrat. So werden in den prokatalektischen Fugen mit Eintritt des Comes die sämmlichen Kola vollständig, hören auf akephala zu sein, das Kolon akephalon gehört bloss dem Dux an. In der Schreibart unterscheiden sich solche Fugen bei der Wahl des C-Taktes nicht von den hesychastischen Fugen, die im C-Takte dritter Ordnung geschrieben sind, wie Wohlt. Klav. 1,3 Cis dur. Man hat daher genau zu untersuchen, ob eine mit solcher Pause beginnende Fuge hesychastisch oder prokatalektisch-diastaltisch ist. Die Fuge 1,9 E dur gehört z. B. zu der letzteren Kategorie. Auch kommt es vor, dass die Pause, welche den ersten Versfuss einer prokatalektisch-diastaltischen Fuge vertritt, gar nicht geschrieben ist. Das ist in denjenigen der Fall, welche im C-Takte zweiter Ordnung geschrieben sind oder im ₵-Takte zweiter Ordnung, z. B. Wohlt. Klav. 1,7 Es dur, wo wir vor dem ersten Taktstriche eine Pause zu ergänzen haben.



ohne die dazu gehörende Senkung. Das Wort »Auftakt« im weiteren Sinne für den ersten Versfuss eines Kolons, welcher vor dem Taktstriche steht, oder auch für die zwei oder drei ersten, darf im streng rhythmischen Sinne in dieser Bedeutung nicht gebraucht werden, vgl. § 60 ff.

Der Ausgang der ersten Periode auf ♩ ♪ (tr) ist der unzweifelhafte Beweis, dass mit dieser Note, was noch jüngst in Abrede gestellt wurde [1]), das Thema zu Ende ist. Die mit ⌴ bezeichnete Partie der ersten Stimme ist wiederum der kleine, den Umfang zweier Versfüsse nicht erreichende Zwischensatz zwischen Dux und Comes, von der Art wie er in Fugen anderer Art (den mit der Thesis oder Anakrusis beginnenden und den proleptischen) nicht vorkommt, aber zur Eigenthümlichkeit aller prokatalektischen Fugen gehört.

Ein anderes Beispiel der nicht durch Pausenzeichen angemerkten Anfangspause einer prokatalektischen Fuge ist Wohlt. Klav. 2,7 Es dur:



§ 181.

Fortsetzung.

So viel wird vorläufig genügen, um in der Theorie der Fuge einer Kategorie prokatalektischer Fugen die Existenz zu sichern. Wer der Annahme einer Prokatalexis, einer anlautenden Pause widerstrebt, der wird von tetrapodischen Fugen reden müssen, welche die nicht zu erklärende Eigenthümlichkeit haben, dass ihr Anfangs-Kolon (und nur dieses) statt einer Tetrapodie eine Tripodie ist, was bei der nicht geringen Zahl der hierher gehörenden Fugen inkoncinn genug sein würde. Immer wird aber die Eigenthümlichkeit bleiben, dass zwischen Dux und Comes in derselben Stimme, welcher der Dux angehört, ein ganz kleiner Zwischensatz von dem Umfange nur eines einzigen Versfusses vorkommt, wofür es gar keine Erklärung geben würde, wenn man die von uns angenommene Prokatalexis nicht gelten lassen will. Sie dient am besten, um die Kola akephala in den Pindarischen Strophen zu illustriren.

1) Musikal. Wochenblatt 1879, No. 11. Vgl. § 177.

§ 182.

Proleptische Perioden, Perioden mit Vortakt (Vorton).

Diese Art von Perioden-Bildung ist auch ausserhalb der Fugen-Musik ziemlich häufig. Es gehören dahin diejenigen Vokal-Kompositionen, in denen dem ersten Kolon des Gesanges ein einzelner ausserhalb der Periode stehender Versfuss der Instrumental-Musik vorausgeht. Auch in Sonaten-Sätzen kommt der proleptische Vortakt vor[1]. Auch in der griechischen Poesie ist sie vorhanden und durch die griechische Analogie wird sich ihr Wesen am besten deutlich machen lassen. In dem griechischen Drama kommt es nämlich vor, dass eine zusammenhängende metrische Partie, z. B. eine Strophe mit einem einzelnen Versfusse beginnt, welcher nicht mit dem folgenden Kolon kombinirt werden kann und bisweilen sogar als selbständiger Vers geschrieben wird. So Sophokles Antigone 1367:

ἰώ || φρενῶν δυςφρόνων | ἁμαρτήματα | στερεὰ θανατόεντ' ὤ ||

in deutscher Uebersetzung:

o weh! || des wahnsinn'gen Sinns | Verirrung in Graun, | in Elend und Tod, o! ||

Genau in diesem Sinne ist auch diejenige Erscheinung zu Anfang diastaltischer Fugen (denn nur in diesen, nicht in den hesychastischen kommt sie vor[2]), die wir Prolepsis oder Vortakt nennen, zu verstehen. Wir können sie, wenn wir der Instrumental-Musik Worte unterstellen wollen, am besten durch eine ein- oder zweisilbige Interjection wiedergeben.

§ 183.

Der Anfangston des Comes fällt mit dem Schlusstone des Dux zeitlich zusammen.

Die proleptische Fuge hat nun die konstante Eigenthümlichkeit, dass derselbe den proleptischen Vortakt bildende Ton, (oder Tongruppe), mit welchem der Dux vor dem Anfange des ersten Kolons beginnt, regelmässig in der Stimme des Comes den Schluss des ersten Kolons bildet, so dass der Anfangston des Comes mit dem Schlusstone der

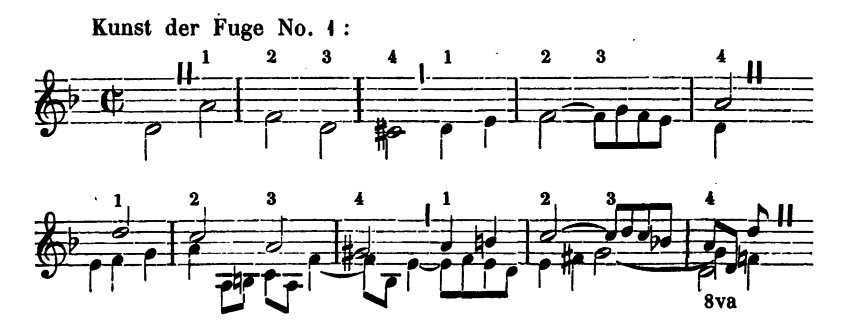
---

1) Beethoven Klav.-Sonate No. 7 D dur Largo $\frac{6}{8}$; No. 14 Cis moll Presto. Der Nachweis später.

2) Ganz ähnlich freilich der Anfangston der hesychastischen Posthorn-Fuge, Bach B dur-Capriccio 4,9 Peters, nur dass hier der Vortakt eine durch Pause bewirkte Dipodie ist.

vom Dux angefangenen rhythmischen Partie zeitlich zusammenfällt. Wollen wir in der Anschauung der vorher herbeigezogenen griechischen Parallele verbleiben und dieselbe auf unsere mehrstimmige Vokal-Musik übertragen, so können wir die in Rede stehende Eigenthümlichkeit der proleptischen Fuge so ausdrücken: dieselbe Interjection, welche die erste Stimme ihrer ersten Periode oder ihrem ersten Kolon vorausschickte, dieselbe Interjection wird von der zweiten Stimme wiederholt, indem dieselbe mit derselben Interjektion auf den Schlusston der von der ersten Stimme gesungenen rhythmischen Partie einfällt. Beispiele giebt die Bach'sche »Kunst der Fuge«, wo alle im dipodischen ₵-Takte geschriebenen Fugen diese Einrichtung haben.

Kunst der Fuge No. 1:

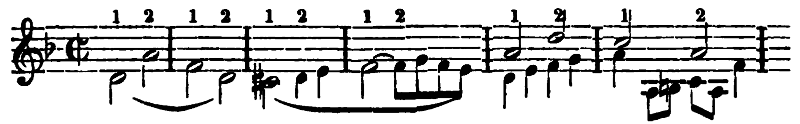


§ 184.

Mit dem Statuiren proleptischer Fugen fällt der von J. L. Fuchs der Fugen-Komposition gemachte Vorwurf.

Wer in der »Kunst der Fuge«, um mit Lobe zu sprechen, Kompositionen ohne Reiz, Anmuth und Schönheit der Melodie findet, an denen man nur wegen der ausserordentlichen Gewandtheit in künstlicher kontrapunktischer und kanonischer Kombination Interresse haben könne, dem ist das Geheimnis der proleptischen Fugenform nicht erschlossen. Was freilich die Kunst der kontrapunktischen und kanonischen Kombination betrifft, so kann man daran bei der Bach'schen Fuge unter jeder rhythmischen Auffassung seine Freude haben, aber diese Kunst allein macht noch nicht den grossen Komponisten Bach aus, der auch, was Reiz, Schönheit und Anmuth der Melodie betrifft, dieselben Ansprüche wie Beethoven erheben kann. Eben dies Element aber, die Schönheit der Melodie, verbirgt sich, wenn der Vortakt von dem rhythmischen Zusammenhange der ersten Periode nicht abgesondert wird; wenn man,

wie es gebräuchlich ist, den Rhythmus der obigen Fuge folgendermassen bestimmt[1]):



so ergiebt das, zumal wenn man sich zu Lussy's Anweisung bekennt, »accentuez, surtout énergiquement la première note de la mesure dans les fugues«[2]), in der That eine Melodie, wie sie Lobe's Beschreibung entspricht. Die meisten proleptischen Fugen trifft auch, wenn sie ohne Einhaltung des proleptischen Vortaktes vorgetragen werden, der Vorwurf von J. L. Fuchs, dass die eine Stimme anfängt, ehe die vorausgehende ihre rhythmische Partie beendet hat, dass die eine Stimme die andere nicht aussingen lässt. Nach unserer Auffassung dieser Fugen fällt der Anfang des Comes freilich mit der letzten Note des Dux zusammen, so jedoch, dass dieser Koincidenz-Punkt den Schluss der von dem Dux ausgeführten rhythmischen Partie bildet. Der Anfangston, mit welchem der Dux begann, war die Vorausnahme dieses Schlusstones. Wenn ein Klavierspieler vor Beginn seines Stückes den Schlussakkord desselben vorausnähme, so würde das mit dem proleptischen Tone zu Anfang dieser Fugen eine gewisse Aehnlichkeit haben.

§ 185.
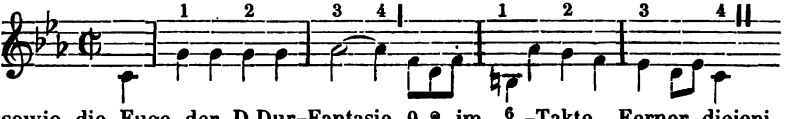
Die mit dem vollen Takte oder der Anakrusis beginnenden Fugen Bach's sind fast alle entweder als prokatalektische oder proleptische Fugen des diastaltischen Ethos zu fassen.

Es ist eine bemerkenswerthe Thatsache, dass unter den Bach'schen Fugen bis auf wenige Ausnahmen alle, die mit einem vollen Takte anfangen, nicht so aufzufassen sind, als ob die erste Note dieses Taktes den schweren Takttheil des ersten Versfusses des Anfangskolons bildet, sondern vielmehr als Prolepse oder, mit anderen Worten, dass der Anfangstakt nicht ein Takt erster Ordnung, sondern ein Takt vierter oder (bei dipodischen Takten) zweiter Ordnung ist und dass die betreffende Fuge nicht dem hesychastischen, sondern dem diastaltischen Ethos angehört. Die Ausnahmen sind unter den Fugen dipodischer Takte diejenigen wenigen, welche gleich den Choralen und manchen Suiten-
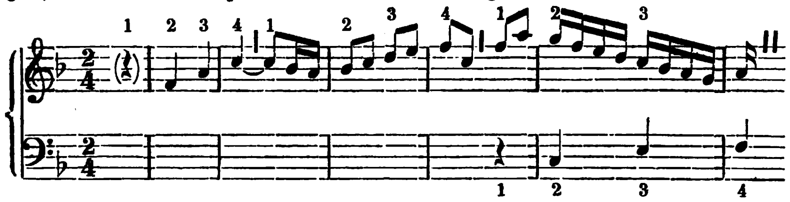
1) Aehnlich ist die Phrasirung der Peters'schen Ausgabe in der Umkehrung des Themas No. 5.

2) Siehe oben § 68, 1.

Sätzen hesychastischen Accent haben, nämlich das Fugato in den Keyserlingk-Variationen No. 10 und die Orgel-Fuge 3,6 C moll:



sowie die Fuge der D Dur-Fantasie 9,2 im $\frac{6}{16}$-Takte. Ferner diejenigen, welche zu den **prokatalektischen** gehören, Duetto II F dur.



Wohlt. Klav. 1,7 und 2,7 Es dur, 2,12 F moll.

Namentlich ist im Wohlt. Klaviere von allen Fugen, welche in der Schreibung mit dem vollen Takte oder einer demselben vorausgehenden Anakrusis anfangen, nicht eine einzige der Art, dass die nach dem ersten Takt beginnende Note die Anfangsnote des ersten Kolons wäre, sondern sie sind entweder prokatalektisch (die beiden Es dur-Fugen und die F moll-Fuge 2,12 des Wohlt. Klav.) oder sie sind **proleptisch**, die erste Note ist ein Vortakt: das sind alle übrigen, nämlich von den im dipodischen ₵-Takte geschriebenen 1,4 Cis moll, 1,22 B moll, 2,23 H dur, 2,10 E moll, sowie die einzige im tetrapodischen C|Ɔ-Takte gehaltene 2,9 E dur, ferner von den im tetrapodischen C-Takte geschriebenen 1,8 Es moll, 2,6 D moll, sowie alle im ungeraden Takte angesetzten Fugen: die des tripodisch-daktylischen Rhythmus 1,10 E moll ($\frac{3}{4}$), 2,22 B moll ($\frac{3}{2}$); die des trochäischen Rhythmus 2,4 Cismoll ($\frac{12}{16}$), 2,18 Gis moll ($\frac{6}{8}$). Auch die Fugen des ionischen Rhythmus 1,11 F dur ($\frac{3}{8}$), 2,24 H moll ($\frac{3}{8}$) sind prokatalektisch, doch muss von diesen weiterhin des Näheren geredet werden.

Aehnlich ist es auch mit den Fugen ausserhalb des Wohltemp. Klaviers.

Die nähere Ausführung des hier Vorgetragenen im speciellen Theile.

7. Kapitel.

Verkettung der Perioden.

§ 186.

Verkettete Perioden aus Don Juan und Beethoven's Klav.-Son.

Die mit diesem Worte zu bezeichnende, sowohl die Rhythmik wie auch die Harmonik betreffende Erscheinung ist in den »Elementen des musikalischen Rhythmus« eingehend behandelt worden, weshalb hier am Ende des Abschnittes von der Periodologie eine kurze Wiederholung des dort Gesagten, so weit es für das Ganze des Systemes der musikalischen Rhythmik unerlässlich ist, genügen möge. Die musische Kunst der Alten hat nichts Analoges.

Es kommt in unserer Vokalmusik häufig genug vor, dass bei einer in Strophen zerfallenden Partie beim Abschluss der letzten Strophe nur der Gesang ein wirkliches Ende macht, dass dagegen die Instrumentalbegleitung gleichzeitig mit dem letzten Tone des Gesanges noch einmal die Melodie der Strophe auszuführen beginnt. Der letzten Periode des Gesanges schliesst sich eine neue Periode der Instrumentalmusik an, deren Anfangston mit dem Schlusstone der vorhergehenden des Gesanges der Zeit nach identisch ist. So ist es bei Mozart in der Champagner-Arie Don Juan's No. 13.

Das letzte Kolon des Gesanges ist die Tetrapodie

mórgen zä́ . . hĺt es noch mḗhr.

Mit dem auf »mehr« kommenden Schlusston b beginnt die Instrumentalmusik in demselben Tone noch einmal die Melodie der Anfangsstrophe der ganzen Nummer. Wir bedienen uns, um eine Perioden-Verkettung anzuzeigen, des Zeichens ⸎, welches wir vor den Anfangston der neuen Periode, der zugleich der Schlusston der vorausgehenden ist, setzen. Gegen den Namen Perioden-Verkettung wird schwerlich etwas einzuwenden sein.

Was die Sache selber betrifft, so ist sie streng genommen die einfachste Art der Engführung: sie setzt immer mindestens zwei Stimmen voraus, zwei Gesangstimmen oder Gesang- und Instrumental-Stimme.

§ 187.

Fortsetzung.

Ein anderes Beispiel von Perioden-Verkettung des Don Juan haben wir in den »Elementen« S. 160 an No. 8, Duett: »Reich mir die Hand mein Leben« erläutert. Dort ist in der zweiten Strophe innerhalb ein und derselben Periode auch die Protasis mit der Apodosis verkettet:

Dú, die ich mír er|kóren 𝄽
                         Ma|sétto wär ver|lóren 𝄽
                                             |kánnst du mich stérben séhen 𝄽

indem auf die dritte Accentsilbe (Versfuss) der Protasis in der zweiten Stimme (Zerline) die erste Accentsilbe der Apodosis kommt u. s. w.

Ein drittes Beispiel der Periodenverkettung aus Don Juan siehe oben § 168.

Ein Beispiel aus der Instrumental-Musik gibt das Anfangs-Allegro der Beethoven'schen Klaviersonate No. 4 Es dur; s. oben § 134.

Beispiele aus den Klavier-Sonaten Mozart's später.

V.

Die musikalischen Systeme oder Strophen.

1. Kapitel.

Systeme in der Vokalmusik. Antistrophische Responsion derselben. Perikopische Gliederung.

§ 188.

Der Komponist im Verhältnis zum Dichter und zum prosaischen Texte.

Die in der Theorie der griechischen Metrik vorkommende Eintheilung der Gedichte in die der stichischen und die der systematischen Komposition passt nicht bloss für antike und moderne Poesie und Vokalmusik, sondern auch für die Musik der blossen Instrumente. Wir haben über diesen Unterschied, sofern er die moderne Poesie betrifft, § 28 ff. gesprochen und wollen hier nicht unterlassen zu wiederholen, dass man heut zu Tage statt systematisch gewöhnlich strophisch sagt. Die Vokalmusik ist stets systematisch. Entweder hat der Dichter selbst seinen Text in strophischer Form gehalten, oder wenn der Komponist einen nicht strophischen, vielleicht gar nicht einmal metrischen Text z. B. Worte der Bibel zu seiner Komposition wählt, so wird von ihm bewusst oder unbewusst der stichische oder prosaische Text nach solchen Abschnitten gegliedert, die wir nicht anders als Systeme bezeichnen können, einerlei ob das System in der Musik als Antistrophe repetirt wird, oder ob sich diejenige Art systematischer Komposition ergiebt, für welche die antike Terminologie den Namen alloiostrophisch, d. i. aus Strophen verschiedener Komposition, gebraucht.

Beabsichtigt der Dichter selber Strophen und Antistrophen zu bilden, so giebt er der Antistrophe dieselbe Perioden- und Kola-Zahl wie der Strophe (strenge antistrophische Responsion); nimmt aber erst der Komponist die systematische Giederung vor, so kann es

auch der Fall sein, dass die Antistrophe, obwohl sie im Allgemeinen dieselbe Musik wie die Strophe hat, doch in der Perioden- oder Kola-Zahl von der Strophe differirt (freie oder unvollständige Responsion). Diese Differenz betrifft gewöhnlich die Mitte, seltener das Ende oder den Anfang des musikalisch-respondirenden Systems. Wir nennen dies unvollständige Responsion, wofür wir Beispiele aus dem Messias und dem Don Juan in unseren »Elementen des musikalischen Rhythmus« beigebracht haben.

§ 189 a.

Die Rache-Arie im Don Juan.

Die Rache-Arie des Don Juan No. 10 besteht aus vier Systemen: einer Strophe, einer Mesode, einer Antistrophe und einer Epode, nach der § 30 angegebenen Disposition der Systeme. Das erste der vier Systeme ist im Allgemeinen dem dritten gleich, daher macht das erste auf den Namen der Strophe, das dritte auf den Namen Antistrophe Anspruch, während das zweite und vierte System weder unter einander noch mit den übrigen gleich sind, und daher nach antiker Terminologie den Namen Mesode und Epode erheischen.

System 1: Strophe *a*.

Or sai, chi l'onore | rapire a me volse, | chi fu' il traditore, | che il padre, che il padre mi tolse. ||
Vendetta ti chieggio | la chiede il tuo cor | la chiede il tuo cor. ||

System 2: Mesode.

Rammenta la piaga | del misero seno, ||
rimira die sangue | coperto, coperto il terreno! ||
se l'ira in te langue | d'un giosto furor | d'un giosto furor! ||

System 3: Antistrophe *a* mit Erweiterung.

Or sai, chi l'onore | rapire a me volse, | chil fu' il traditore, | che il padre, che il padre mi tolse. ||
Vendetta ti chieggio, | la chiede il tuo cor — — | la chiede il tuo cor. ||
Rammenta la piaga, | remira de sangue! ||
vendetta ti chieggio, | la chiede il tuo cor — — | la chiede il tuo cor. ||

System 4: Epode.

Vendetta ti chieggio, la chiede il tuo cor, |
vendetta ti chieggio, la chiede il tuo cor, |
la chiede il tuo cor, la chiede il tuo cor, |
la chiede il tuo cor, | la chiede il tuo cor,
vendetta ti chieggio, | la chiede il tuo cor. ||

In der Antistrophe hat Mozart die beiden Systeme der Strophe wiederholt, dann ein drittes System aus den Textworten der Mesode hinzugefügt und nach diesem endlich die zweite Periode der Strophe noch einmal als Abschluss gebraucht. Diejenigen Systeme der Antistrophe, deren Texteswerte aus der Strophe wiederholt sind, enthalten auch eine genaue Repetition der den betreffenden Worten in der Strophe gegebenen Musik.

§ 189 b.

Fortsetzung.

Wir können hier folgende Bemerkung nicht unterdrücken: die Angaben Hephästions und der übrigen griechischen Metriker über die Disposition der Systeme eines Canticum als Strophe, Antistrophos, Proodos, Mesodos und Epodos haben keine Geltung für die Texte der modernen Poeten, aber sie haben nicht bloss Geltung für die antiken Poeten allein, sondern auch für unsere moderne Vokalmusik. Wenn ein moderner Komponist sich eines poetischen Textes bemächtigt, so gestaltet er ihn in der Vokalmusik um, d. h. er verändert ihn nach denselben Gesetzen, nach welchen der antike Dichter die Systeme eines Canticums disponirte. Offenbar hat der moderne Komponist, wenigstens Händel, Bach und Mozart nicht, diese Dispositionsnormen nicht von den Alten entlehnt, sondern sie sind dem rhythmischen Geiste der modernen Komponisten in derselben Weise immanent, wie den musischen Künstlern der Griechen, während sie unsern Dichtern fremd sind, es müsste denn sein, dass diese sich absichtlich in antik griechischen Formen bewegten. Auch hier sind die modernen Komponisten in der rhythmischen Form unbewusst griechischer als unsere modernen Dichter, eine Thatsache, die wir im Verlaufe unserer Darstellung bei andern Gelegenheiten schon häufig hervorheben mussten.

§ 190.

Messias-Arie No. 18.

Im Händel'schen Messias, Arie 18, hat der Komponist die ihm vorliegenden Texteswerte zu zwei Perikopen (§ 30) mit einer instrumentalen Proode und Epode und einer die beiden Perikopen theilenden instrumentalen Mesode gegliedert. So hat nun die ganze Arie folgende Disposition der Systeme erhalten.

Instrumentale Proode (viergliedrig).

Erste Perikope.

Syst. 1, Strophe *a*.

Er weidet seine Herde,| ein guter Hirte ||

Und sammelt seine Lämmer|in seinen Arm|in seinen Arm.||

Syst. 2, Antistrophe *a*.

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ | Er weidet seine Herde,| ein guter Hirte ||

Und sammelt seine Lämmer|in seinen Arm|in seinen Arm.||

Syst. 3, Epode.

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ | Er nimmt sie mit Erbarmen|in seinen Schoss ||

Und leitet sanft, die ge|bären soll|und leitet sanft, und|leitet sanft, die ge-|bären soll.||

Instrumentale Mesode (zweigliedrig).

Zweite Perikope.

Syst. 1, Strophe *a*.

Kommt her zu ihm,| die ihr mühselig seid ||

Kommt her zu ihm|mit Traurigkeit beladen,|denn er verleiht euch Ruh.||

Syst. 2, Antistrophe *a*.

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ | Kommt her zu ihm,| die ihr mühselig seid ||

Kommt her zu ihm|mit Traurigkeit beladen,|denn er verleiht euch Ruh.||

Syst. 3, Strophe *b*.

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ | Nehmt auf euch sein Joch|und lernet von ihm ||

denn er ist sanft|und demuthsvoll;| dann findet ihr Ruh|für euer Herz,| für euer Herz.||

Syst. 4, Antistrophe *b*.

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ | Nehmt auf euch sein Joch|und lernet von ihm ||

Denn er ist sanft|und demuthsvoll;| dann findet ihr Ruh für euer Herz,| für euer Herz.||

Instrumentale Epode (viergliedrig).

In der Arie Händel's ist die Antistrophe die genaue Responsion der betreffenden Strophe sowohl den Worten, wie dem Texte nach, nur dass in der Antistrophe den Textesworten ein instrumentales Kolon, von uns durch das metrische Schema bezeichnet, vorausgeht, welches in der Strophe fehlt, falls diese nicht hinter der instrumentalen Mesode, welche die Perikopen trennt, ihre Stelle hat. Ohne dass Händel von der Technik, welche in der musischen Kunst der Alten besteht, eine

Kenntnis gehabt hat, hat er die Arie genau nach der von den alten Technikern überlieferten Disposition eingerichtet. Wir haben in den vorstehenden Händel'schen Systemen die beste Parallele zu den »Versen« etwa Pindar's, wie diese durch Boeckh angeordnet sind. Was wir unter Perikope nach Angabe der Alten zu verstehen haben, ist bereits I, 6 gesagt. Von den beiden Perikopen der Händel'schen Arie entspricht die erste einer Pindarischen Trias epodike (aus Strophe, Antistrophe und Epode), die zweite Perikope entspricht der Strophensyzygie in den Chorliedern der griechischen Tragiker, d. h. aus einem Systemen-Paare von dem Schema: *a, a, b, b.*

§ 191.

Beschränkung der stichischen Komposition auf epische Dichtungen und den dramatischen Dialog.

Systematische Form ist für die Vokalmusik so wesentlich, dass bei den Alten selbst in den stichischen, für die Recitation bestimmten Gedichten, an solchen Stellen, in denen wie öfters in den epischen Dichtungen der Bukoliker eine Gesanges-Scene dargestellt wird, mit dem Beginne des Gesanges die bisherige stichische Form zu einer systematischen wird, indem der Dichter aus den metrisch einander gleichen epischen Versen durch feste Sinnesabschnitte isometrische Strophen von einer bestimmten Verszahl bildet; erst mit dem Ende des Gesanges kehrt er zur stichischen Form zurück. Wenn das recitirende Epos vieler alten Völker statt der stichischen eine systematische Gliederung hat — Epos der Inder, Iranier, Germanen, in vorhistorischer Zeit d. i. in vorhomerischer Zeit vermuthlich auch das der Griechen, so beruht dies auf dem ursprünglich melischen Vortrage der alten epischen Gedichte; als man aufhört das Epos unter instrumentaler Begleitung zu singen, als man es recitirt, da wird die systematische, aus der Zeit des Gesanges stammende Form beibehalten. So z. B. in den mhd. Nibelungen, deren Strophen wohl von der Entstehung des mhd. Textes an nicht gesungen, sondern gesagt, d. i. recitirt wurden.

Wenn das Epos späterer Zeit die Form der strophischen Gliederung annimmt, z. B. bei den Italienern, so ist dies eine Uebertragung der für die Lyrik ausgebildeten Form auf das Epos. Die für das Epos der Italiener aufgekommene Strophenform hat sich dann theilweise auch das Epos anderer Völker angeeignet, besonders sind es die Stanzen-Strophen der Ottave-Rime, die auch in neueren epischen Dichtungen der Deutschen beliebt geworden sind. Im Uebrigen hält das Epos der

Neuzeit gleich dem der Griechen und Römer die stichische Kompositionsform fest, nicht minder wie die didaktisch-epischen Gedichte (z. B. die Fabel) und die Recitations-Partien des Dramas.

---

2. Kapitel.

Systeme der Instrumental-Musik.

§ 192.

Distichische Strophe, Tanzstrophe, Syzygie der griechischen Dramatiker.

Unsere moderne Instrumental-Musik kommt darin mit der Vokal-Musik überein, dass sie, so weit sie sich nicht in der Form der heut so genannten unendlichen Musik hält, welche die festen rhythmischen Abschlüsse und Abschnitte absichtlich vermeidet, sich durchgängig derjenigen Kompositionsform bedient, welche die griechischen Theoretiker die systematische nennen. Von den Komponisten werden die Systeme der Instrumental-Musik in den wenigsten Fällen durch besondere Zeichen angedeutet, auch die bisherigen phrasirten Ausgaben haben sie unbeachtet gelassen; der Vortragende setzt sich leicht in den Stand, die Schlüsse der Systeme herauszufinden und hat darin eine nicht geringe Handhabe für rhythmische Klarheit des Spiels. Es steht ihm frei bei den Systemschlüssen denselben Ruhepunkt eintreten zu lassen, wie der Sänger bei den Schlüssen der Vokal-Strophen.

Die einfachsten und klarsten Systeme sind unter den Instrumentalsystemen die sogenannten »Theile« der Tänze. Die Responsion der Systeme ist hier durchgängig eine genaue, so dass sie in dieser Beziehung von der gesammten Instrumental-Musik mit den Strophen und Antistrophen des Liedes die meiste Aehnlichkeit haben, wie sie denn auch historisch aus dem Liede hervorgegangen sind.

In der musischen Kunst der Griechen sind es die Gesänge der Tragödie, die in ihrer systematischen Gruppirung genau dieselbe Beschaffenheit, wie die Tänze der modernen Musik haben. Dort bilden je zwei Systeme eine sogenannte Syzygie: das eine System bildet die Strophe, das andere genau die mit dem ersten respondirende Antistrophe. In der Tragödie des Sophokles und Euripides besteht das Canticum gewöhnlich aus nicht mehr als zwei Syzygien, also vier Systemen, zu denen bisweilen als Abschluss die sogenannte Epode

hinzutritt, d. i. ein einzelndes nicht in der Responsion repetirtes System. Höchstens drei Syzygien enthält ein Sophokleisches Canticum. Viel umfangreicher, bis zu vier, fünf und mehr Syzygien ausgedehnt sind die tragischen Cantica bei Aeschylus. Es ist eine Eigenthümlichkeit im historischen Fortgange der Tragödie, dass die Ausdehnung der Chorlieder beschränkt wird.

Mit den Tänzen der modernen Musik verhält es sich bezüglich der Anzahl der Syzygien gerade umgekehrt wie in der tragischen Kunst der Alten: in der früheren Zeit bei Bach und Händel haben die Tänze meist eine Syzygien-Zahl wie das Canticum der späteren griechischen Tragödie, während die neueren Tänze in der Menge der Syzygien sich der Disposition der tragischen Cantica aus der Zeit des Aeschylus anschliessen.

Wir nennen einen jeden zu repetirenden Theil des Tanzes ein Repetitionssystem: das erste Mal, wo dasselbe vorgetragen wird, bildet es die Strophe, beim zweiten Mal des Vortrages die Antistrophe.

§ 193.

Syzygien der modernen Tänze.

Das einzelne System des Tanzes ist seinem Ursprunge nach ein Distichon, eine distichische Strophe, ein distichisches System. Es enthält zwei rhythmische Perioden, Periode und Antiperiode, eine jede aus einer rhythmischen Protasis und einer rhythmischen Apodosis, also im Ganzen vier Kola. Wollen wir keinen antiken, sondern einen deutschen Namen zur Bezeichnung jener einfachsten Art der Tanzstrophe gebrauchen, so dürfen wir getrost den Terminus Stollenstrophe wählen, und für Periode und Antiperiode den Namen Stollen und Gegenstollen (§ 33) gebrauchen. Das Distichon ist rhythmisch genau dasselbe wie das Stollenpaar, in tonischer Beziehung mit dem Unterschiede, dass der Gegenstollen die Musik des Stollens repetirt, während in unseren Tanzstrophen das Antisystem dem ersten Systeme nicht gleich, aber analog gebildet ist.

§ 194.

Bach's und Händel's Tanz-Suiten.

Für die rhythmische Beschaffenheit des Tanzes können wir keinen besseren Ausgang nehmen, als von den Tänzen Bach's und Händel's. Eine Sammlung von Tänzen nannte man eine Suite oder Partita (d. i. eine Reihenfolge, eine Partie von Tänzen). Wir besitzen von Bach vier

Hexaden solcher Klavier-Suiten d. i. vier Sammlungen von je sechs Tanz-Suiten. Mit der in den Bach'schen Sammlungen vorkommenden Zahl sechs scheint es Bach wie eine ordentliche Hausfrau gehalten zu haben, welche die verschiedenen Gegenstände ihres Leinwand-Schatzes nach ganzen oder halben Dutzenden zu vervollständigen und zu numeriren liebt. So hat Bach auch andere seiner Kompositionen als die Suiten nach halben Dutzenden oder (wie die Präludien und Fugen des Wohlt. Klavieres) nach ganzen Dutzenden geschrieben. Seine vier Suiten-Hexaden sind folgende:

Erste Suiten-Hexade, die sechs kleinen Suiten, auch französische Suiten genannt. Die Suiten dieser Sammlung unterscheiden sich dadurch von denen der übrigen, dass sie sofort mit einem Tanze, regelmässig der Allemande beginnen, ohne dass die Suite durch ein Musikstück anderer Art, ein Präludium eingeführt wird.

Zweite Suiten-Hexade, genannt »sechs grosse Suiten« oder auch »englische Suiten«. Das der Allemande vorausgehende Musikstück mit oder ohne Fuge ist hier regelmässig von Bach Prélude genannt.

Dritte Suiten-Hexade, von Bach selber die »sechs Partiten« genannt. Dem der Allemande vorausgehenden Musikstücke giebt er folgende Benennungen: in der ersten Prélude, in der zweiten Sinfonie, in der driten Fantaisie, in der vierten Ouverture, in der fünften Préambule, in der sechsten Toccata.

Ausserdem giebt es von Bach'schen Klavier-Suiten noch eine

Vierte Suiten-Hexade, deren sechs Suiten in den bisherigen Ausgaben noch vereinzelt unter den übrigen Kompositionen stehen, ohne zu einer Gruppe vereinigt zu sein: 6,2 Suite H moll, 3,6 Suite A moll, 3,7 Suite Es dur (ohne Präludium), 3,8 Suite E moll, 13,4 Suite F dur, 9,17 Suite F moll (unvollständig, bloss Präludium, Sarabande und Gigue enthaltend).

Von den vier Klavier-Sonaten sind zwei, A moll 3,1 und C dur 3,2 Tanz-Suiten mit Eingang (Präl. und Fuge), die erste vollständig mit allen Suiten-Tänzen, die zweite bloss mit einer Allemande.

Von den sechs Sonaten für eine einzelne Violine (es ist wieder ein halbes Dutzend!) bilden die zweite (H moll), vierte (D moll) und sechste (E dur) Tanz-Suiten, die sechste mit einem Präludium.

Die sechs Sonaten für ein einziges Violoncello (nochmals ein halbes Dutzend!) bilden sämmtlich Tanz-Suiten (daher auch Suiten genannt), eine jede mit einem Präludium.

Unter den **Werken für mehrere Instrumente** sind zwei für Violine und Klavier III, 7, 1 A dur und III, 7, 2 E moll Tanz-Suiten, das zweite Sonate genannt. Ebenso drei Orchester-Werke VI, 7, 8, 9, die Suiten C dur, H moll, D dur, jedes mit einer Ouvertüre.

§ 194 b.

Fortsetzung.

Die Reihenfolge der Tänze ist eine bestimmte, die am regelmässigsten in den Klavier- und Violoncell-Suiten festgehalten ist. Dieselbe Reihenfolge auch in den 16 Suiten Händel's. Es ist eine Folge nach den drei Rhythmengeschlechtern. Zuerst das **daktylische** Rhythmengeschlecht, vertreten durch die Allemande, dann das **ionische**, gewöhnlich durch zwei Tänze, die Courante (Corrente) und die Sarabande vertreten, endlich das **trochäische** Rhythmengeschlecht, welches durch die Giga repräsentirt wird. Die Händel'sche Suite lässt sich meistens an diesen vier Tänzen genügen oder enthält gar nur drei Tänze, indem sie einen der beiden ionischen auslässt. Doch kommt es auch häufig genug vor, sowohl bei Händel wie bei Bach, dass auch noch andere Tänze eingeschaltet werden, von Tänzen des **daktylischen** Rhythmus: die Gavotte, Bourrée, Anglaise, von **ionischen** Tänzen: das Menuett, die Polonaise, die Loure, von **trochäischen**: Passepied, Rondeau.

Die systematische Gliederung dieser Tänze ist, wie gesagt, die nämliche wie in dem Canticum der griechischen Tragödie, nämlich nach Syzygien von Repetitions-Strophen. Und zwar in den meisten Tänzen immer nur zwei Syzygien *a a*, *b b*, namentlich den Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen. Der specielle Theil der Rhythmik wird auf Ursprung und Gliederung dieser Tanzmusiken näher eingehen.

§ 195.

Systeme der Sonatensätze und des Scherzo-Satzes.

Die moderne Sonate mit allen ihren Unterarten (Trio, Quartett, Symphonie, Koncert) ist in allen ihren Theilen systematische Musik. Die Form ihrer Systeme geht auf die Tanzstrophe oder, was damit eigentlich im Grunde identisch ist, auf die Liedstrophe zurück.

Der **Scherzo-Satz** hat den Tanzcharakter und damit von allen Sonatensätzen die strenge strophische Responsion am meisten bewahrt. Er enthält gewöhnlich vier Syzygien von Repetitionsstrophen:

Erste Syzygie: Str. *a*, Ant. *a*,
Zweite Syzygie: Str. *b*, Ant. *b*,
Dritte Syzygie: Str. *c*, Ant. *c*.
Vierte Syzygie: Str. *d*, Ant. *d*.

Die beiden ersten stehen unter sich in einem engeren musikalischen Zusammenhange, nicht minder auch die beiden letzten, welche zusammen den Namen Trio führen. In der Ausführung gestaltet sich das vorstehende Schema der Strophendisposition zu drei Perikopen, von denen die dritte bei dem gewöhnlich hinzukommenden Coda eine epodische Gliederung hat.

Perikope *A*:
Erste Syzygie: Str. *a*, Ant. *a*,
Zweite Syzygie: Str. *b*, Ant. *b*,

Perikope *B*, genannt Trio:
Dritte Syzygie: Str. *c*, Ant. *c*.
Vierte Syzygie: Str. *d*, Ant. *d*.

Repetirte Perikope (Anti-Perikope) *A*:
Str. *a*,
Str. *b*,
Str. *c*, genannt Coda.

§ 196.

Systeme des Allegro-Satzes der Sonate.

In dem ersten Allegro-Satze der Sonate, häufig auch in dem zweiten, findet strenge antistrophische Responsion statt, indem von den beiden Theilen derselben der erste repetirt wird. Der ganze Satz entspricht einer einzigen triadischen Perikope Pindar's: Strophe, Antistrophe, Epodus. Vgl. § 107, wo wir von Beethoven's Klaviersonate No. 1 F moll die Strophe des ersten Allegro-Satzes rhythmisch analysirt und mit der Pindarischen Manier der Strophenbildung in Parallele gestellt haben. Dort war die Strophe eine aus 9 einfacheren Systemen oder Strophen zusammengesetzte, wie solche kleinere Bestandtheile auch innerhalb der Pindarischen Strophe zu unterscheiden sind. Aber in der modernen Musik ist der Umfang einer zusammengesetzten Strophe für die Allegro-Sätze gewöhnlich ein viel grösserer als in der antiken Kunst. Vgl. die in § 134 analysirte Strophe des ersten Allegrosatzes der Es dur-Sonate No. 4. Selbstverständlich giebt es für die Ausdeh-
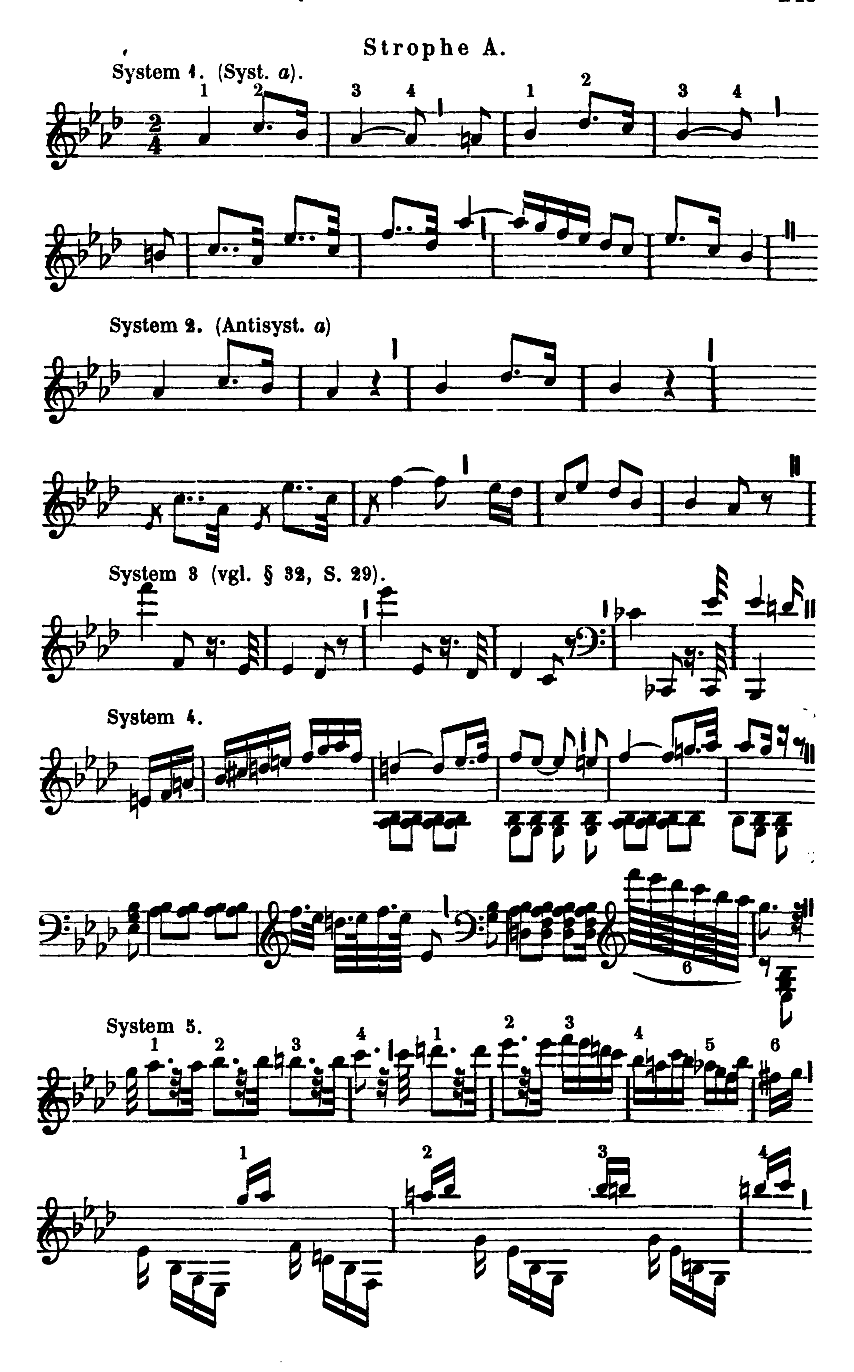
nung einer zusammengesetzten Strophe keine Grenze: die Manier der Strophenbildung in den Pindarischen Epinikien kann begreiflicher Weise keine Norm für die Strophen-Ausdehnung sein, vermuthlich kamen in anderen Gattungen der Pindarischen Lyrik umfangreichere Strophen als in den Epinikien vor. Wenn man den ersten Repetitionstheil des Allegrosatzes in der Sonate oder Symphonie seiner Grösse wegen nicht für eine einzige Strophe, sondern für eine aus mehreren alloiostrophischen Systemen bestehende Perikope ansehen will, die Repetition des Theiles nicht für eine einzige Antistrophe, sondern für die respondirende Antiperikope, ebenso den zweiten Theil des Allegrosatzes nicht für die Epode, sondern für die Epiperikope ansehen will, so hat man dazu vom Standpunkte der dramatischen Cantica und der Pindarischen Epinikien eine gewisse Berechtigung, schliesslich würde das aber doch nur ein Unterschied der Terminologie sein, der für die Sache selber keine Bedeutung hat.
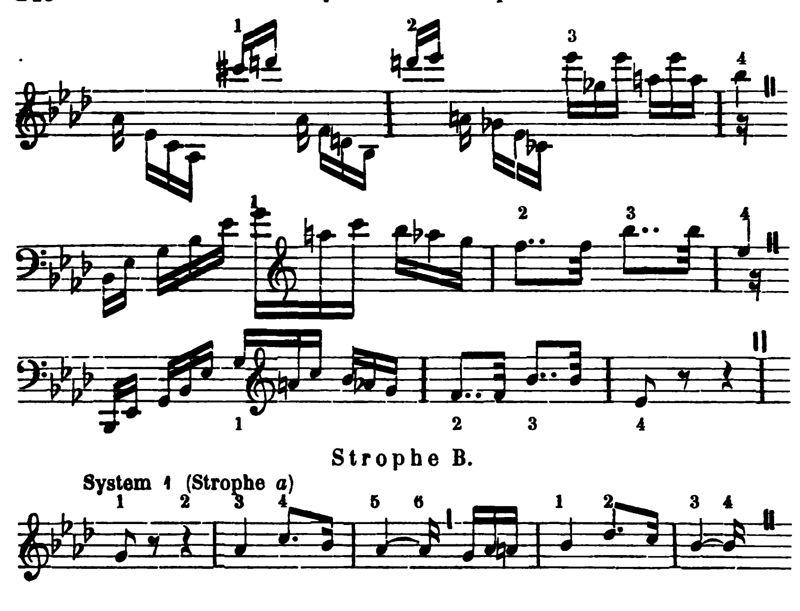
§ 197.

Systeme des Adagio-(Andante-)Satzes der Sonate. Beethoven Klav.-Son. No. 5 C moll.

Der Adagio-(Andante-)Satz der Sonate participirt mit der Form des Liedes, aus welchem er hervorgegangen ist, an der strophischen oder systematischen Gliederung, nur gleicht diese im Sonaten-Adagio oder -Andante, bis auf die nachher anzugebenden Ausnahmen, stets der Strophen-Gliederung eines sogenannten durchkomponirten Liedes, d. h. eines solchen, in welchem die antistrophische Responsion nicht vorhanden ist. Es würde nach der antiken Terminologie ein Canticum apolelymenon oder alloiostrophikon (vgl. § 31. 188) sein. Nun lassen sich im Verlaufe der einzelnen ungleichen Strophen grössere Abschnitte unterscheiden, welche eine gewisse Aehnlichkeit mit einander haben, so dass sie oft als Repetitionen mit mehr oder weniger freier Responsion erscheinen. Häufig ist die Dreitheilung, z. B. im Adagio der Sonate No. 5 C moll, welches folgendermassen gegliedert ist: Erste zusammengesetzte Strophe Takt 1—45; Zweite Strophe oder Anti-Strophe Takt 46—90, von derselben Ausdehnung wie die erste, die freie Responsion der ersten; Dritte Strophe oder Epode Takt 91—112, das Hauptthema der beiden ersten Strophen in einer längeren Ausführung repetirend. Vgl. § 132.

Strophe A.


System 1. (Syst. a).
1
2
3
4
1
2
3
4
System 2. (Antisyst. a)
System 3 (vgl. § 32, S. 29).
System 4.
6
System 5.
1
2
3
4
1
2
3
4
5
6
1
2
3
4



§ 198.

Des in der Variationsform geschriebenen Adagio- (Andante-) Satzes.

Anders ist es in den in der Form der Variation geschriebenen Adagio- und Andante-Sätzen; Beethoven, Klavier-Sonaten No. 12 As dur, No. 23 F moll, No. 30 E dur, No. 32 C dur. Im Allgemeinen sind Thema mit allen dazu gehörenden Variationen als streng respondirende Strophen anzusehen: die in der Variation eintretende, zum Zwecke der Ornamentistik vorgenommene Zertheilung der Thema-Töne ist der Silben-Auflösung zu vergleichen, welche häufig genug in den Antistrophen der Alten eintritt. Demnach würden wir die Variationssätze unter die Kategorie der Monostrophika, d. i. der aus gleichen Systemen bestehenden Cantica (§ 30), die auch bei Pindar nicht selten sind, zu setzen haben. Da der Instrumentalmusik nicht die Worte zu Gebote stehen, so ist die Form der Variation das einzige Mittel, um die monostrophische Gliederung, ohne in Monotonie zu verfallen, anzuwenden. Die strenge Responsion schliesst nicht aus, dass ein Wechsel zwischen Dur und Moll in den Variationsstrophen eintritt, auch nicht dass in ihnen eine Aenderung des ursprünglichen rhythmischen Zusammenhanges stattfinden kann, wie es vielleicht in dem Andante der As dur-Sonate für Variation 1 und 3 der Fall ist. Das Ende des Variations-Satzes kann eine den vorausgehenden Strophen ungleiche Epode sein.

§ 199.

Das Andante der Beethoven'schen Klaviersonate No. 15 D dur.

Das Andante der Sonate No. 15 D dur besteht zunächst aus den genau respondirenden Systemen und Antisystemen *a a, b b, c c, d d*, d. i. vier Syzygien oder Strophenpaaren, gleich einem tragischen Canticum (vgl. § 192). Dann erscheinen zum zweiten Male die Systeme und Antisysteme *a a′, b b′,* wo die antistrophische Responsion in *a′* und *b′* der Variations-Manier angehört. Den Abschluss des Andante bildet eine Epodos oder Coda, in welcher die Motive der Strophen *a* und *c* vereint sind. Das ganze Andante bildet also eine dem Scherzo (vgl. § 195) ähnliche Disposition der Systeme:

$$\underbrace{a\ a\ b\ b}_{\text{Perikope}},\quad \underbrace{c\ c\ d\ d}_{\text{Meso-Perikope}},\quad \underbrace{a\ a'\ b\ b'}_{\text{Anti-Perikope.}},\ e$$

Ganze Perikopen werden bei den Alten nur selten in genauer Reponsion repetirt, es geschieht in den triadischen Perikopen Pindar's *a a b, a a b, . . .* Dass wie in unserem Andante zwischen den beiden respondirenden Perikopen noch eine ungleiche Perikope in der Mitte steht, davon giebt es in der alten Kunst kein Beispiel, die moderne geht hier noch über die antike hinaus.

---

3. Kapitel.

Deutsche Strophe.

Minnelied-, Kirchenlied-, Fugen-Strophe.

§ 200.

Walter von der Volgelweide und J. S. Bach.

Von der der deutschen Kunst, der Poesie wie der Musik, eigenthümlichen Strophenform ist im Allgemeinen schon § 33 gesprochen. Die Strophe des deutschen Liedes besteht aus einem nach derselben Melodie gesungenen Periodenpaare, das Stollenpaar genannt, an welche sich eine kleinere oder grössere oder auch gleich grosse zweite Partie, der Abgesang genannt, anschliesst. Wir haben gezeigt, dass dieses die Kompositionsmanier unserer lyrischen Strophe bis auf die jetzige Zeit geblieben ist. Sie stammt aus der Zeit unserer mittelalterlichen Lyrik,

aus dem Minneliede des 12. und 13. Jahrhunderts, welches in Walter von der Vogelweide einen seiner Hauptvertreter fand. Aus jener frühen Zeit ist diese Strophenform durch Vermittelung des protestantischen Kirchenliedes zu den Dichtern der Neuzeit gelangt. Hauptsächlich der Einfluss des Kirchenliedes ist es, durch welchen jene typische Strophenform des Minneliedes auch für die Instrumentalfuge, zumal die Bach'sche geworden ist. Es erscheint auffallend genug, ist aber nicht minder wahr, dass auf Bach angewandt werden kann, was der Sänger in R. Wagner's »Meistersingern« von sich sagt:

Am stillen Herd, in Winterzeit,
wann Burg und Hof mir eingeschneit, —
wie einst der Lenz so lieblich lacht
und wie er bald wohl neu erwacht —
ein altes Buch vom Ahn vermacht,
gab das mir oft zu lesen.
Herr Walter von der Vogelweid,
der ist mein Meister gewesen.

Ja, es ist wahr, die rhythmische Form und Anordnung in J. S. Bach's Instrumentalfugen tritt zuerst bei Walter von der Vogelweide und seinen Genossen auf. Aber nicht »aus einem alten Buche vom Ahn vermacht«, sondern aus dem lebendigen, niemals ganz unterbrochenen Flusse der schon ein halbes Jahrtausend vor ihm aufgekommenen Weise der alten Minnesänger hat er sie sich angeeignet.

§ 201.

Reissmann über den Anschluss der Bach'schen Instrumentalfuge an die mittelalterliche Stollen-Form.

Zu unserer grossen Freude erkennt auch A. Reissmann in seiner Allgemeinen Geschichte der Musik 3 S. 128 den Anschluss von Bach's Instrumentalfugen an die Form des alten Minneliedes. »Führer und Gefährte erscheinen bei ihm immer, wie zwei im Reime verbundene Liedzeilen, und die einzelnen Wiederschläge stehen in dem Verhältnisse wie die Stollen der alten Liedform.«

Wenn Reissmann die alte Stollenform in Bach's Instrumentalfugen wieder findet, so sind wir hierin wie gesagt ganz und gar mit ihm im Einverständnisse. Aber dass »Führer und Gefährte« wie zwei im Reime verbundene Liedzeilen erscheinen, das ist nach unserer Auffassung nur in den allerwenigsten Fällen richtig, ist nur eine Ausnahme in der bei Bach üblichen Konstruktion des Fugenthemas. Auch

der zweite Satz Reissmann's, dass die einzelnen Wiederschläg ein demselben Verhältnisse wie die alten Stollen der Liedform stehen, bedarf einer Beschränkung.

§ 202.

Minnelied-Strophe. Fünf Strophen Walter's.

Um uns mit unseren Lesern zu verständigen, wird es am zweckmässigsten sein, ein paar Strophen Walter's dem Auge vorzuführen.

1.

Stollenpaar: 1. Hérzelíebez frówelín, |
got gèbe dir híute und íemer gúot. ||
2. kúnd ich báz gedénken dīn, |
des héte ich wílleclīchen múot. ||
Abgesang: Wáz sol ích dir ságen mē, |
wann dáz dir níeman hólder íst | dann ích? dâ vón ist mír vil wē. ||

Die beiden Perioden des Stollenpaares sind jede ein Tetrametron, die Protasis mit anlautender Hebung, die Apodosis anakrusisch. Der Abgesang enthält drei Tetrapodien, die erste mit anlautender Hebung, die zwei letzten eine jede anakrusisch, von Walter in eine Zeile geschrieben.

2.

Stollenpaar: 1. Mùget ir schóuwen wáz dem méien |
wúnders íst beschért? ||
2. séht an pfáffen, séht an léien, |
wíe daz állez vért. ||
Abgesang: Grōz ist sīn gewált: ||
ìne weiz óbe er zóuber künne: |
swár er vért in sīner wünne, |
dān ist níeman ált. ||

Jedes Kolon beginnt mit der Hebung, der Stollen ist nach antiker Terminologie ein brachykatalektisches Tetrametron. Der Abgesang enthält ein brachykatalektisches Dimetron und darauf eine dreigliedrige Periode mit vollständigen tetrapodischen Protasen und einem brachykatalektischen Dimetron als Apodosis.

3.

Stollenpaar: 1. Nû sól der kéiser hére, |
fürbréchen dúr sīn ére, |
des lántgrāven míssetāt. ||
2. wand ér was dóch zewā́re |
sīn víent óffenbā́re: |
die zágen trúogen stíllen rā́t. ||
Abgesang: Si swúoren híe, si swúoren dórt, |
und prúoften úngetriúwen mórt.
von Rṓme fúor ir schélden. ||
ir dū́f enmóht sich níht verhéln, |
si begónden únder zwíschen stéln |
und álle ein ánder mélden. ||
séht, díep stal díebe, |
drṓ tét líebe. ||

Das Stollenpaar besteht aus zwei dreigliedrigen Perioden, die Protase mit weiblichem, die Apodose mit männlichem Ausgange; jene mit drei, diese mit vier Hebungen. Auch der Abgesang enthält zwei dreigliedrige Perioden, die Protasen vollständige, die Apodosen katalektische Tetrapodien. Es folgt in dem Abgesange noch eine schliessende zweigliederige Periode, die wir nach antiker Terminologie das Epodikon der Strophe nennen würden.

4.

Stollenpaar: 1. Vil súeze wáere mínne,
beríhte kránke sínne.
got, dúr dīn ánbegínne
bewár die krístenhéit.
2. dīn kúnft ist frṓnebáere
übr ál der wélte swáere.
der wéisen bármenaére,
hilf réchen dísiu léit.
Abgesang: Lóeser ū́z den sǘnden,
wir gérn zen swebendèn ünden.
uns mác dīn géist enzünden,
wirt riúwic hérze erkánt.

diu bluot hāt unz begozzen,
den Himmel ūf geslozzen,
nū loeset unverdrozzen
daz herebernde lant.
verzinset līp und eigen.
got sol uns helfe erzeigen,
ūf den der manegen veigen
der sēle hāt gepfant.

Je vier anakrusische Kola bilden eine viergliedrige Periode, die Apodosis jedesmal mit männlichem, die Protasen mit weiblichem Ausgange. Die zwei ersten dieser Perioden, durch den Reim der beiden Apodosen zusammengehalten, sind das Stollenpaar; die drei letzten viergliedrigen Perioden, wiederum durch den Reim der Apodosen vereint, sind der Abgesang.

5.

Stollenpaar: 1. Swā guoter hande wurzen sint, |
in einem grüenen garten ||
bekliben, die sol ein wiser man |
niht lāzen unbehuot. ||
2. er sol in spilen vor als ein kint, |
mit ougenweide zarten. ||
dā līt gelust des herzen an, |
und gīt ouch hōhen muot. ||
Abgesang: Sī boese unkrūt dar under, |
daz breche er ūz besunder |
(lāt erz daz ist ein wunder), |
und merke ob sich ein dorn ||
mit kündekeit dar breite, |
daz er den furder leite |
von sīner arebeite: |
sist anders gar verlorn. ||

Jede der beiden Perioden des Abgesanges hat dieselbe Form wie die Abgesangs-Periode der vorausgehenden Strophe. Der Stollen enthält ebenfalls vier Kola, doch scheint er nicht eine einzige vierglied-

rige Periode zu bilden, sondern, wie wir es angedeutet, zwei Perioden, die erste ein katalektisches, die zweite ein brachykatalektisches Tetrametron.

Für das Lesen der Verse in den mittelalterlichen Minneliedern ist Folgendes zu merken:

1) Auslautendes e wir vor vokalischem Anlaute sorgfältig elidirt, wie im Lateinischen, Italienischen, Französischen.

2) Kurze offene Silbe kann meist nur dann als Hebung stehen, wenn ein auslautendes e des Wortes elidirt ist. Sonst ist statt einer solchen kurzsilbigen Hebung stets eine aus zwei offenen Kürzen bestehende Hebung nothwendig, deren erste wir mit dem Gravis statt dem Akut bezeichnen.

§ 203.

Zweitheiligkeit oder Dreitheiligkeit der Stollenstrophe?

Wir haben durchweg eine Zweitheilung der mittelalterlichen Strophe: Stollenpaar und Abgesang, angenommen, abweichend von der bisher beliebten Dreitheilung, welche die beiden Stollen als die beiden ersten, den Abgesang als den dritten Theil der Strophe auffasst. Von den im Vorigen angeführten 5 Strophen-Beispielen könnte es scheinen, als ob die Dreitheilung für das erste und zweite Beispiel in ihrem Rechte wäre. Doch schon in dem dritten Beispiele lässt sich von den dreigliedrigen, durch Schlussreim zusammengehaltenen Perioden des Stollenpaares schwerlich ein jeder einzelne Stollen als koordinirter Theil dem ganzen Abgesange entgegen stellen, der nicht nur gleich dem Stollenpaare aus zwei dreigliedrigen durch Reim vereinten Perioden besteht, sondern diese noch durch ein zweigliedriges Epodikon erweitert. Jedenfalls ist der in seinem Rechte, welcher in der mittelalterlichen Strophe die beiden sachlich zusammengehörenden Stollen zusammen mit dem Worte Stollenpaar bezeichnet, und hiermit die Zusammengehörigkeit auch durch den Terminus ausspricht.

§ 204.

Stollen- und Abgesangsstrophe des protestantischen Kirchenliedes.

Dass in den meisten Liedern unseres christlich-protestantischen Gesangbuches die aus Stollenpaar und Abgesang bestehende Gliederung der Minnesänger-Strophe gewahrt ist, haben wir schon früher erwähnt. Im Allgemeinen aber ist der Umfang der Kirchenlieds-Strophe auf ein

knapperes Mass beschränkt, als das der Minnesangs-Strophe. In der letzteren hat der Stollen eine Ausdehnung von 2, 3, 4 und mehr Kola, im Kirchenliede ist schon ein dreigliedriger Stollen selten.

Stollenpaar: 1. Wie schön leuchtet der Morgenstern
voll Gnad' und Wahrheit vor dem Herrn,
aus Juda aufgegangen.
2. Du Davids Sohn, aus Jakobs Stamm,
mein König und mein Bräutigam,
du hast mein Herz umfangen.
Abgesang: Lieblich, freundlich, schön und prächtig,
gross und mächtig,
reich an Gaben,
hoch und wundervoll erhaben.

Viel häufiger hat der Stollen den Umfang einer nur zweigliedrigen Periode.

Stollenpaar: 1. Aus tiefer Noth lasst uns zu Gott
von ganzem Herzen schreien,
2. er woll' aus seiner reichen Gnad'
vom Uebel uns befreien,
Abgesang: Und alle Sünd' und Missethat,
die unser Fleisch begangen hat,
als Vater uns verzeihen.

§ 205.

Kirchenlieds-Strophe ohne Abgesang.

Eine andere Klasse der Kirchenlieder-Strophen bildet diejenige, in welcher eine freiere Komposition an der Stelle des Stollenpaares und des Abgesanges steht:

Wir danken dir, Herr Jesu Christ,
dass du für uns gestorben bist,
und hast uns durch dein theures Blut,
gemacht vor Gott gerecht und gut.

Zu der ersten Klasse der Choral-Strophen gehören alle diejenigen, in welchen die Melodie der zwei oder drei ersten Kola odèr Verszeilen, wie man gewöhnlich sagt, — nachdem sie gesungen, repetirt wird. Die andere Klasse enthält keine Repetition innerhalb der Strophe.

§ 206.

Stollen und Gegenstollen der Instrumentalfuge. Systeme der Fuge.

Den Ausgangspunkt für die Bach'sche Instrumentalfuge bildet die Stollenstrophe des Gesanges. Es hat sich aus dem Vorausgehenden

ergeben, dass der einzelne Stollen mindestens aus zwei Kola bestehen muss, der Protasis und Apodosis, dass er aber auch sowohl im mittelalterlichen Minne-, wie im protestantischen Kirchenliede aus mehr als zwei Kola bestehen kann, aus drei und vier Kola, in welchem Falle der Stollen eine drei- und viergliedrige Periode oder auch zwei Perioden bildet. Der zweite Stollen oder Gegenstollen repetirt genau Rhythmus und Melodie des ersten Stollens. Dieser Komplex ist, wie wir früher ausgeführt, die einfachste Art der Strophe, an die sich als Resultat weiterer Kunstentwickelung der Abgesang angeschlossen hat.

§ 207.

Stollen und Gegenstollen haben dieselbe Melodie.

Die Form der Stollenrepetition, die in der Kunst des Mittelalters aufgekommen, aber durch das protestantische Kirchenlied in fortwährendem regen Leben geblieben, diese ist es, welche der Instrumentalfuge, insonderheit der Bach'schen zu Grunde liegt. Der Ausgangspunkt der Instrumentalfuge ist eine Uebertragung der für das Kirchenlied herrschenden Form auf die Instrumentalmusik der Orgel. Der Gesang repetirt die Melodie des Stollens ohne Aenderung der Töne, die Aenderung des Worttextes im Gegenstollen hält den Eindruck der Monotonie von der repetirten Stollen-Melodie fern. Es liegt schon in den Worten, dass z. B. der Stollen:

Aus tiefer Noth lasst uns zu Gott
von ganzem Herzen schreien,

mit einem andern Ausdrucke gesungen wird als der Gegenstollen:

er woll' aus seiner reichen Gnad'
vom Uebel uns befreien.

§ 208.

Der zweigliedrige Stollen wird zum zweigliedrigen Dux, der Gegenstollen zum Comes, der Abgesang zum Zwischensatze.

Die Instrumental-Musik, welcher die Modifikation des Ausdrucks, der in der Aenderung des Worttextes liegt, nicht zu Gebote steht, erreicht eine ähnliche Wirkung dadurch, dass sie die zu repetirende Melodie des Stollens in einer andern Tonart vortragen lässt, und zwar in der nächstbenachbarten Tonart der Ober-Dominante, als derjenigen Tonart, welche der des Stollens am nächsten liegt. So wird der Stollen des Minne- und Kirchenliedes zum Dux der Fuge, der Gegenstollen zum

Comes oder Gefährten. Ist der Dux ein zweigliedriger (Protasis und Apodosis), so bildet derselbe im Verein mit dem in der benachbarten Tonart repetirenden Comes ein System einfachster Art, ein Distichon, welches, wie früher gesagt, auch die Grundlage der Minne- und Kirchenlied-Strophe bildet, aber dort eine Erweiterung durch den hinzukommenden Abgesang erfahren hat:

und alle Sünd' und Missethat,
die unser Geist begangen hat,
von Herzen uns verzeihen.

Um eine dem Abgesange analoge Partie in der Instrumentalfuge zu bilden, bedient sich Bach des auf den Comes folgenden Zwischensatzes.

§ 209.

Harmonische Eigenheit der Periodenschlüsse der Bach'schen Fugen im Gegensatze zu den Periodenschlüssen des Chorales.

Die rhythmische Verwendung von Dux, Comes, Zwischensatz bei Bach ist durch die Choral-Strophe veranlasst. Es ist unnöthig zu fragen, ob sich Bach dieses Zusammenhanges der Instrumentalfuge mit dem Choral-Gesange der Gemeinde bewusst war oder nicht. Die auf den Zwischensatz folgenden Reperkussionen des Themas dienen für die folgenden Strophen der Fuge, die abweichend von den Choral-Strophen alloiometrisch gebildet sind.

Die einzelnen Perioden der Fuge haben meist den Schluss des Themas, selten des Zwischensatzes. Nur darin findet ein Unterschied der Bach'schen Instrumentalfuge von der Form des Chorales statt, dass im Chorale die einzelnen Perioden stets mit einem konsonirenden Akkorde schliessen. In der Bach'schen Instrumentalfuge dagegen ist es sehr gewöhnlich, dass für den letzten Versfuss der Periode zu dem hier vorkommenden konsonirenden Schlusse aus einem der vorhergehenden Versfüsse von einer der Stimmen ein dissonirender Ton ausgehalten wird, den Bach als Vorhalt behandelt, denn das auf jenen dissonirenden Ton folgende Intervall derselben Stimme geht stets um einen Ton oder Halbton abwärts. Man wird sich dieser Auflösung des dissonirenden Vorhalt-Akkords aber nicht bewusst, weil er erst in einer rhythmisch scharf abgetrennten Partie, nämlich der folgenden Periode eintritt. Auf dem Klaviere hören wir nicht die durch ihn am Ende der vorausgehenden Periode bewirkte Dissonanz. Wohl aber auf der Orgel. Die hier durch ihn bewirkte Wirkung ist von wunderbarer

Schönheit: eine gewisse Unbestimmtheit des Abschlusses, die auf uns den Eindruck des Mystischen macht. Uns bezaubern diese Perioden-Ausgänge in den Orgelfugen, obwohl sie nach unserer bisherigen Auffassung von Harmonik und Akustik nicht gerechtfertigt erscheinen wollen. Bach hat in diesem Punkte über das nach gewöhnlicher Anschauung Erlaubte hinausgegriffen, obwohl es etwas sehr einfaches war, nämlich der nach der strengen Regel aufgelöste Vorhalt, was ihn dazu veranlasst haben mag. Ebenso auch schon bei Buxtehude.

Nach dem vorher Angegebenen können wir nicht beistimmen, wenn Reissmann sagt: »die einzelnen Wiederschläge stehen in dem Verhältnisse wie die Stollen der alten Liedform«; eher würden wir es uns gefallen lassen, wenn die Wiederschläge (Reperkussionen) mit den Stollen**paaren** verglichen würden, aber niemals kann eine ganze Reperkussion einem einzelnen Stollen entsprechen.

§ 210.

Zwei- und mehrgliedrige Fugenthemata.

Der Stollen ist entweder zwei- oder drei- oder vier- oder mehrgliedrig, und so besteht auch das zuerst als Dux auftretende Fugenthema, insofern es dem Stollen entspricht, aus zwei oder drei oder vier, höchst selten aus mehr Kola.

Das häufigste Fugenthema ist das dem zweigliedrigen Stollen entsprechende, vom Umfange einer tetrametrischen Periode, eines Tetrametron-Dikolon; die beiden Bestandtheile desselben, die tetrapodische Protasis und die tetrapodische Apodosis, sind genau dasselbe, wie die beiden ersten Verszeilen eines zweigliedrigen Stollens, z. B.

Herzliebes frowelin
got gebe dir hiute und iemer guot.

oder des Kirchenliedes:
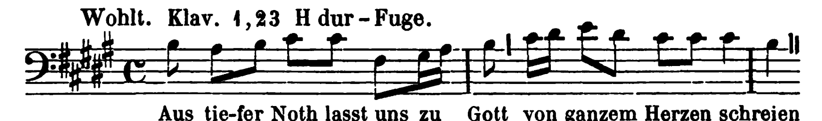
Aus tiefer Noth lasst uns zu Gott
von ganzem Herzen schreien.

§ 211.

Wie sich Fugenthema und Stollen der Kirchenliedstrophe rhythmisch decken.

Alle derartige Stollen von zwei tetrapodischen Gliedern kann man jedem tetrametrischen Fugenthema als Texteswerte unterlegen. Wir sagen das um der Schwachen willen, denen es schwer wird einzusehen, dass das tetrametrische Fugenthema dem Rhythmus nach ge-

nau dasselbe ist, wie der Stollen des vorstehenden Minne- und Kirchenliedes. Freilich muss man, wenn man dem Fugenthema einen bereits vorhandenen Text gleichen Metrums unterlegt, in derselben Weise verfahren, wie wenn man die Melodie eines französischen oder italienischen Liedes nach einem deutschen Uebersetzungstexte singt: d. h. man macht, um in Aristoxenus' Sprache zu reden, den Ton, wenn es nöthig ist, zu einem gemischten, indem man ihm zwei Silben zuertheilt oder umgekehrt zwei Töne auf eine Silbe bringt.



Natürlich muss man bei solchem Unterlegen eines geistlichen Textes unter ein Fugenthema, welches als rhythmische Uebung nicht genug empfohlen werden kann, stets Rücksicht darauf nehmen, ob das Thema mit einer Anakrusis beginnt oder nicht, und hiernach anakrusische Verse wählen oder solche, welche mit der Hebung anfangen. Selbstverständlich kann es bei solchen zur Bestimmung des Rhythmus unternommenen Versuchen nicht darauf ankommen, ob der untergelegte Text dem Gedanken-Inhalte nach der Melodie des Themas entspricht oder nicht.

§ 212.

Eingliedrige Fugenthemata.
(Themata monokola.)

Von Fugenthemata wie dem vorstehenden wird sich niemals sagen lassen, dass Führer und Gefährte wie zwei im Reim verbundene Liedzeilen erscheinen, wie dies die Meinung August Reissmann's ist, der noch hinzusetzt, dass dies bei Bach immer so der Fall sei: »Wenn zwei Liedzeilen im Reime mit einander verbunden sind«, so können sie niemals zusammen einen Stollen ausmachen. »Im Reime verbundene Liedzeilen« sind vielmehr derartige, wie in dem § 206 angeführten nicht stollenartigen Liede:
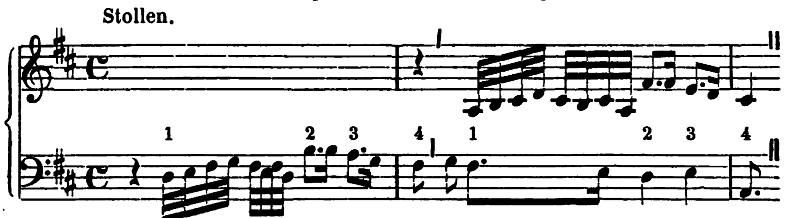
Wir danken dir, Herr Jesu Christ,
dass du für uns gestorben bist.

Dies sind zwei Kola, jede Liedzeile ein Kolon. Wenn nun, wie Reissmann sagt, Führer und Gefährte zusammen als zwei solcher Liedzeilen oder Kola erscheinen, so muss nothwendig ein Kolon auf den Führer, das zweite auf den Gefährten kommen. Es ist das die ein-
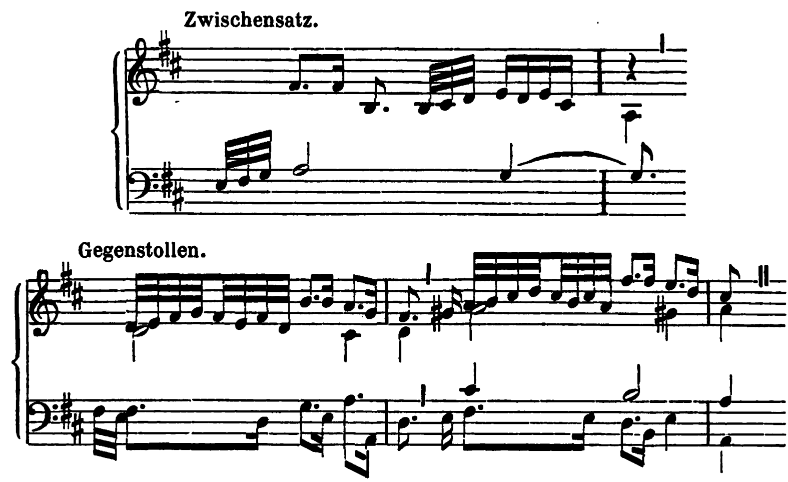
gliedrige (monokolische), wie schon oben bemerkt, die seltnere, exceptionelle Form des Fugenthemas, in welcher nicht schon der Führer für sich allein ein Tetrametron mit tetrapodischer Protasis und tetrapodischer Apodosis bildet, sondern wo Führer und Gefährte zusammen das Tetrametron ausfüllen und der Führer die Geltung der Protasis, der Gefährte die der Apodosis hat. Solche Fugenthemata kommen in den Bach'schen Instrumental-Fugen nicht mehr als nur fünf Mal vor. Ein Haupttypus dieser Art ist die Fuge Wohlt. Klav. 1,5 D dur.

§ 213.

Wohltemp. Klav. 1,5 D dur-Fuge.



Der Rhythmus des zweigliedrigen Stollens, der sich in Protasis und Apodosis gliedert, bildet auch in diesen Fugen monokolischer Themen den Anfang und Ausgangspunkt der Komposition, aber nicht der Dux allein füllt jenen rhythmischen Abschnitt aus: der Dux giebt bloss die Protasis, die Apodosis bringt das Antithema (den Gegensatz) in Verbindung mit dem gleichzeitigen Comes hinzu. Auch hier ist es die Weise des Comes, der nächstbenachbarten Tonart des Dux anzugehören, der aus Dux und Comes gebildete Stollen schliesst also in der Dominante, was sonst die Weise des Gegenstollens ist. Die vorliegende Fugenart lässt sich so definiren, dass der Dux nicht mehr als nur die Hälfte des Stollens umfasst, ein halbes Tetrametron, eine halbe Periode, bei der C-Takt-Vorzeichnung einen einzigen C-Takt (vgl. R. Wagner, Ueber das Dirigiren S. 75). Auch bei den Fugen, deren Thema nur die halbe Periode enthält, ist der Begriff des Stollens die Grundlage der Komposition. Der Stollen, an dem sich zwei Stimmen betheiligen, erfordert einen Gegenstollen, zu dessen Ausführung wieder mehrere Stimmen verwandt werden müssen. Nur kann zwischen den beiden Stollen eine ausserhalb des Themas stehende Partie, ein Zwischensatz gebildet werden, wie bei vorliegender D dur-Fuge:



Der Zwischensatz ist nach antiker Terminologie eine Periodos monokolos von einer einzigen Tetrapodie. Zur Ausführung des darauf folgenden Gegenstollens tritt für die Protasis die dritte Stimme (als zweiter Dux), für die Apodosis die vierte Stimme (als zweiter Comes) ein, die Hauptmelodie aber für das ganze Stollenpaar führt dieselbe erste Stimme (Bass) aus, welche den Anfang des ersten Stollens machte. So oft noch weiterhin im ersten Stollenpaare das Thema erklingt, oder um mit Spitta 1, S. 776 zu reden, »mit trotzigem Lockenschütteln[1]) das Haupt erhebt« (als Comes des Tenors, als zweiter Dux des Alts, als zweiter Comes des Soprans), es hat immer nur die Bedeutung von Ornamenten zu dem von der Bassstimme fortgeführten Baue der Melodie.
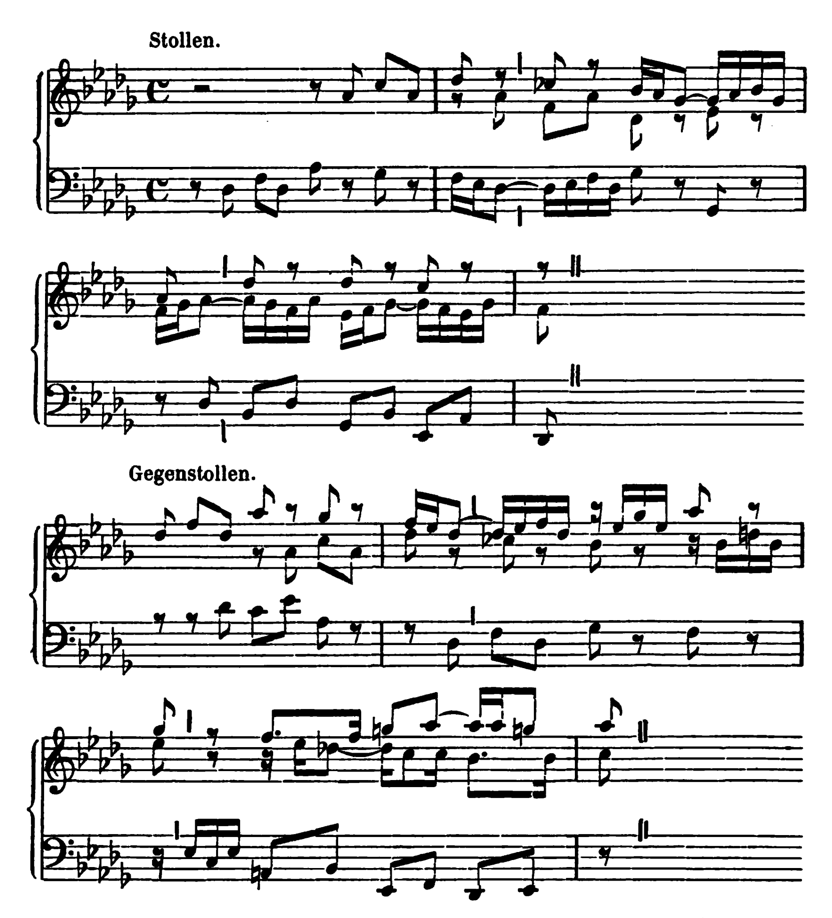
Hier ist es die ganze erste Reperkussion der Fuge, welche das Stollenpaar bildet.

§ 214 a.

Fugenthema vom Umfange eines halben Kolons.
(Thema hemikolon.)

Schwerlich aber dürfte es öfter vorkommen, dass bei Bach, wie Reissmann sagt, die einzelnen Reperkussionen im Verhältnisse wie die einzelnen Stollen stehen, dass also eine ganze Reperkussion mit einem *einzigen Stollen* zusammenfällt, als nur in einer einzigen Fuge des Wohlt. Klav. 2, 3 Cis dur.

1) Vgl. das am Ende des Nachwortes über diese Fuge als kirchliche Musik Bemerkte. Aehnlich scheint Mendelssohn, der dieselbe mit Vorliebe auf der Orgel zu spielen pflegte, gefühlt zu haben.



Die vorstehenden zwei Stollen zu Anfang der Cis dur- (nach der Kroll'schen Ausgabe Des dur-) Fuge haben denselben Rhythmus wie die Stollen der Minnelied-Strophe No. 3 oder der Kirchenlied-Strophe: »Wie schön leuchtet der Morgenstern«. Der Stollen ist ein dreigliedriger aus drei tetrapodischen Kola, das Anfangs-Kolon des Stollens hat Anakrusis, welche aber beim Hinzukommen der übrigen Stimmen gewöhnlich zur Schlusssenkung des Kolons wird: bei Kolon No. 2 und 3 des Stollens, bei Kolon No. 2 des Gegenstollens. Die singuläre Form dieser dreistimmigen Fuge besteht in Folgendem: Während bei den Fugen mit monokolischem Thema der Dux die erste Hälfte (Protasis) des Stollens bildet, dessen zweite Hälfte (Apodosis) durch den Comes ausgeführt wird, liegt in unserer gegenwärtigen Fuge noch eine weiter-

gehende Theilung durch die Fugenelemente vor. Denn schon an der Ausführung der Protasis sind zwei Elemente betheiligt: der Dux (Bassstimme) bildet die erste Hälfte (erste Dipodie) der tetrapodischen Protasis, während für die zweite Hälfte (zweite Dipodie) auch noch der Comes (in der Sopranstimme) verwandt wird. Die dritte Stimme (Alt), welche den Dux in der Umkehrung enthält, wird neben den beiden anderen Stimmen (vom Schluss des ersten Kolons an) für das zweite und dritte Kolon des dreigliedrigen Stollens gebraucht. So umfasst schon ein einzelner Stollen die vollständige Reperkussion des Themas in allen drei Stimmen. Man überzeugt sich leicht, dass der zweite Stollen (Gegenstollen) analog gebaut ist.

So gilt denn von der vorliegenden Fuge in der That was Reissmann ungenau als allgemeine Eigenschaft aller Bach'schen Instrumental-Fugen angiebt: »die einzelnen Wiederschläge stehen in dem Verhältnisse, wie die Stollen der alten Liedform«. Unter allen Instrumental-Fugen Bach's gilt das nur für diese einzige.

§ 214 b.

Kleiner Zwischensatz bei dem monokolischen und hemikolischen Fugenthema.

Wenn das Thema nur die Protasis des Stollens oder gar wie im letzt angeführten Falle nur die Hälfte der Protasis anfüllt, dann ist zwischen Stollen und Gegenstollen immer ein kleiner Zwischensatz nothwendig. Dasselbe ist auch der Fall, wenn das Thema zu den prokatalektischen gehört.

---

4. Kapitel.
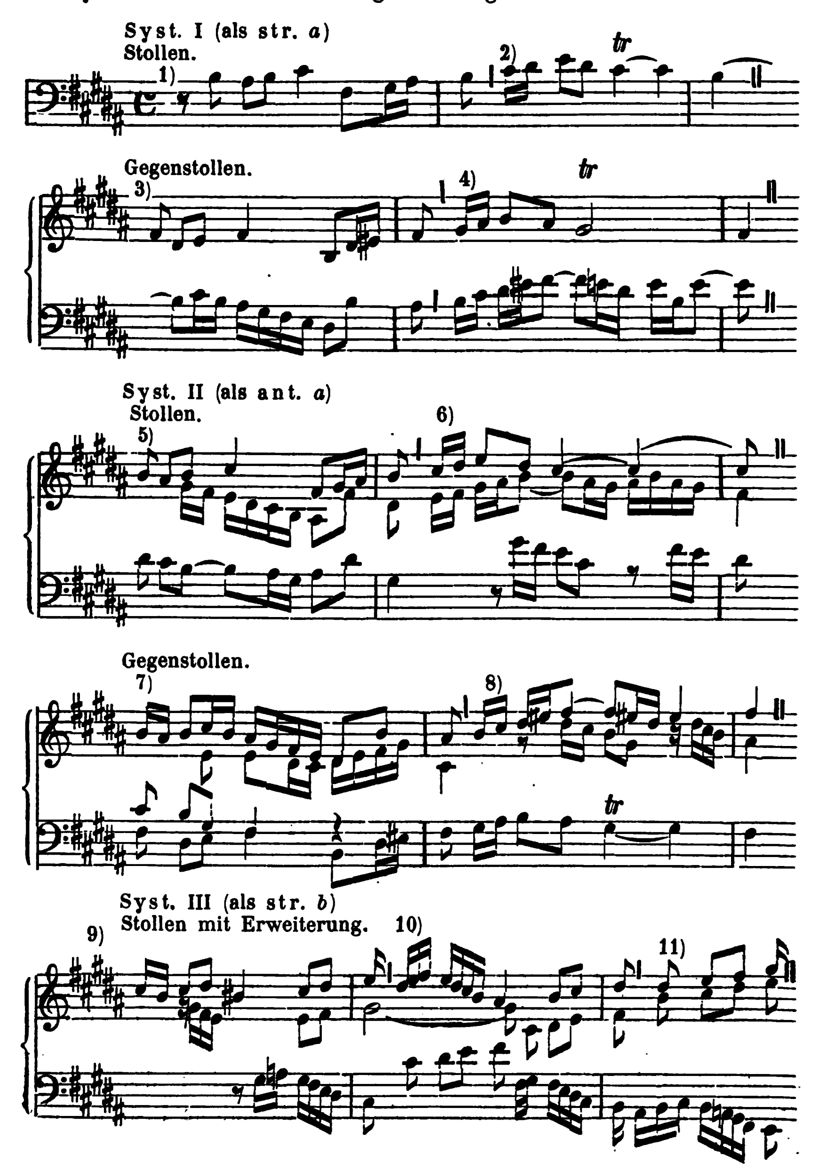
Fortsetzung der Fugen-Komposition.
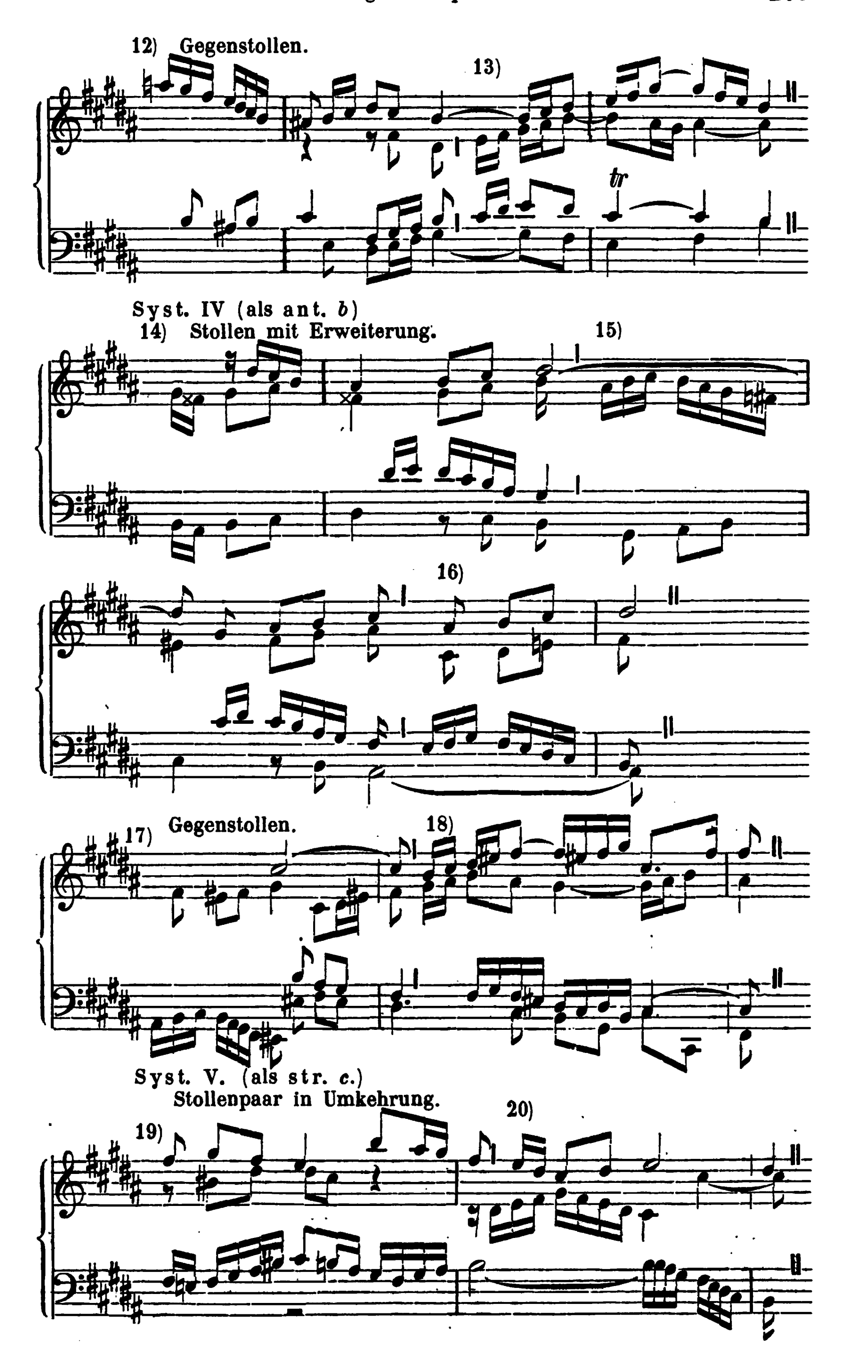
§ 215.
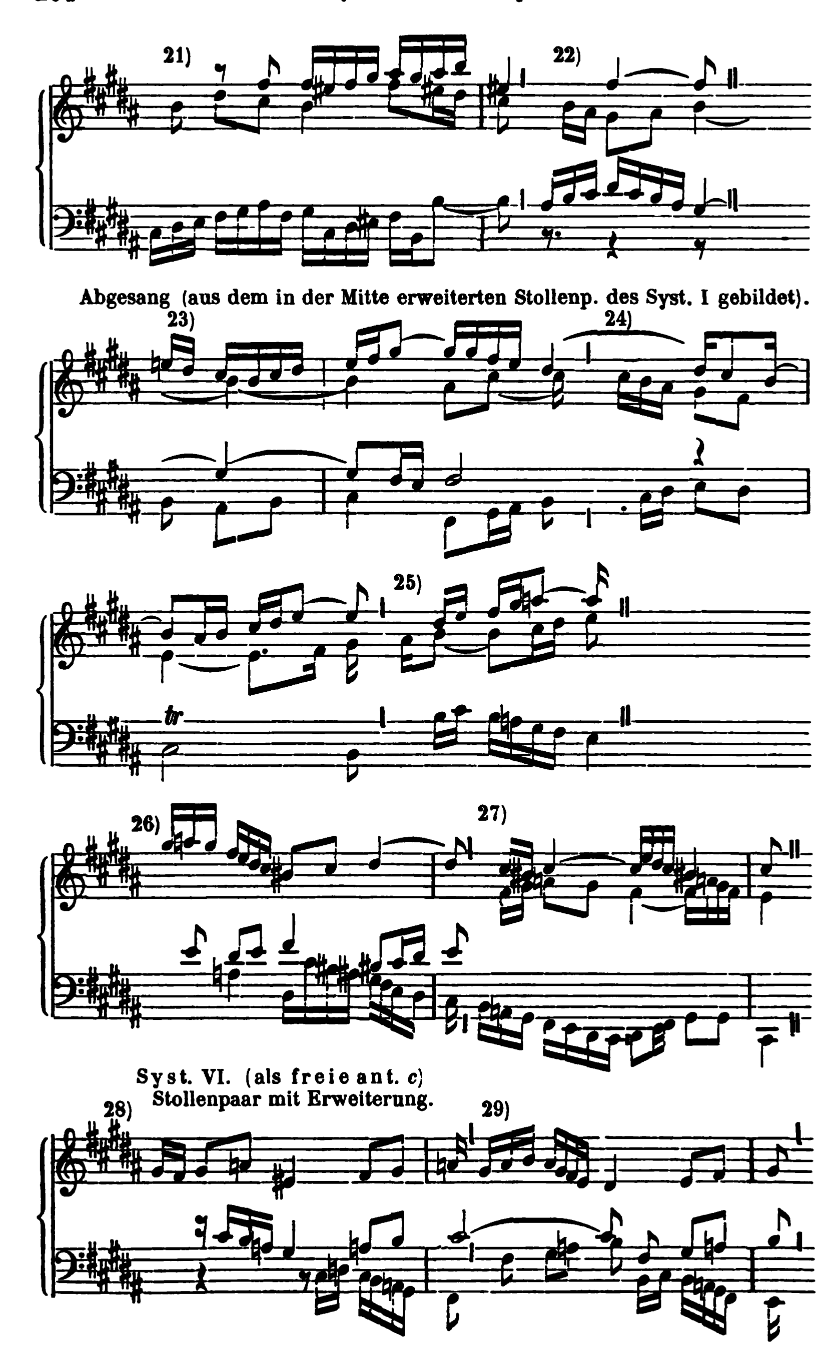
Distichisches Fugen-System ohne Abgesang, dargestellt an der ersten H dur-Fuge des Wohlt. Klav.
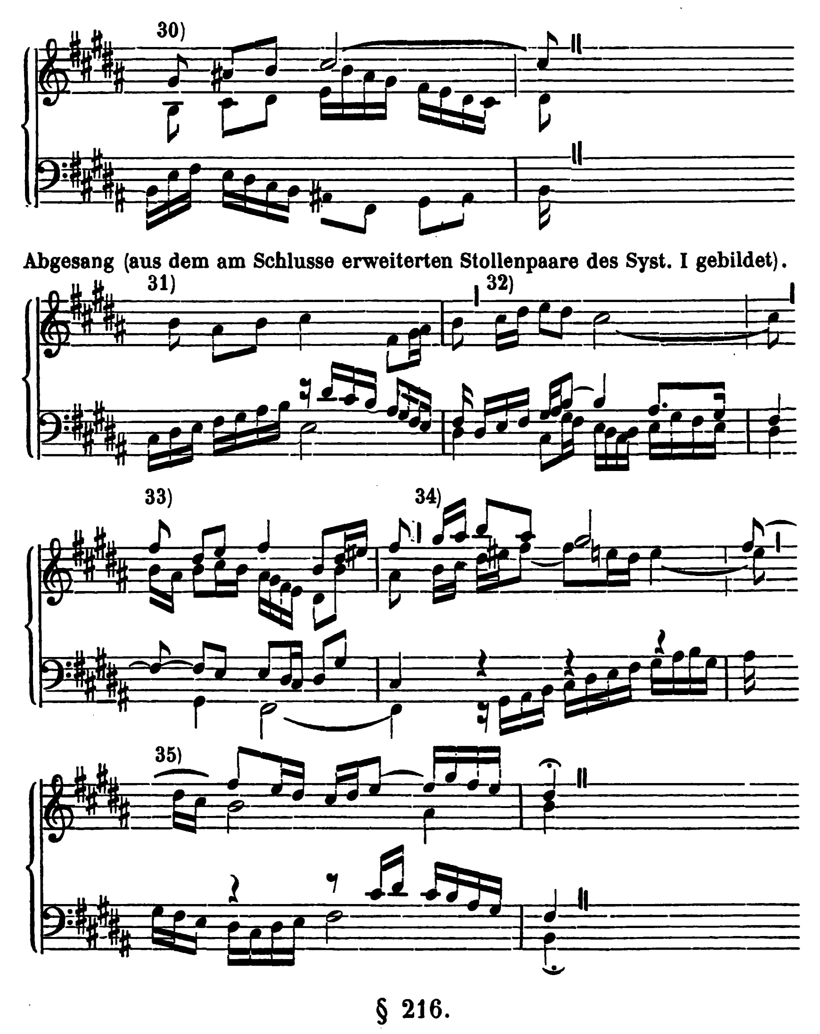
Bei allen übrigen Fugenthemata schliesst sich Stollen und Gegenstollen zu einer kontinuirlichen Gruppe zusammen. Die Verbindung beider (das Stollenpaar) gewährt in den meisten Fugen den Eindruck eines vollständig sich abgeschlossenen Systems; einer distichischen Strophe, die bei zweigliedrigen Stollen wie das älteste Distichon der Griechen aus 4 Kola besteht.

Dieser distichischen Strophe folgt bei vierstimmigen Fugen als Antistrophe ein ebenso eingerichtetes zweites System. Wir skizziren in dem Folgenden an dem Beispiele der H dur-Fuge Wohlt. Klav. 1,23 die systematische Struktur der ganzen Fuge.




12) Gegenstollen.
13)
tr
Syst. IV (als ant. b)
14) Stollen mit Erweiterung.
15)
16)
17) Gegenstollen.
18)
Syst. V. (als str. c.)
Stollenpaar in Umkehrung.
19)
20)


21)
22)
Abgesang (aus dem in der Mitte erweiterten Stollenp. des Syst. I gebildet).
23)
24)
25)
tr
26)
27)
Syst. VI. (als freie ant. c)
Stollenpaar mit Erweiterung.
28)
29)



§ 216.

Natürliche Strophenform der vierstimmigen Fuge.

Bei einer vierstimmigen Fuge mit tetrametrischem Thema, wie der vorstehenden, ist die einfachste Bildungsform die, dass in der Anfangs-Partie mit jedem Hinzutritt einer neuen Stimme ein neuer Stollen gebildet wird, die erste Reperkussion wird also zwei Stollenpaare umfassen, in unserem Falle: nachdem Tenor- und Alt-Stimme als Dux und Comes das erste Stollenpaar gesungen, führen Sopran- und Bassstimme als zweiter Dux und zweiter Comes mit den voraus-

gehenden Stimmen vereint das zweite Stollenpaar aus. Das sind nach antiker Terminologie vier distichische Systeme. Nun kommt es zwar vor, dass vier distichische Systeme von unsern Dichtern zu einer einzigen zusammengesetzten Strophe kombinirt werden, wie bei Schiller in dem Gedichte: »An der Quelle sass der Knabe« und »Freude war in Troja's Hallen«, wie in dem Kirchenliede: »Befiehl du deine Wege«. Man könnte das nach § 33 so auffassen, dass dem Stollenpaare ein gleich grosser Abgesang beigefügt sei. In unserer Fuge wäre eine solche Auffassung unstatthaft, weil der Abgesang, wie in »Befiehl du deine Wege«, stets eine andere Melodie als das Stollenpaar hat, während in unserer Fuge dasselbe Thema bleibt.

§ 217.

Wohlt. Klav. erste H dur-Fuge, System I—IV (erste und zweite Syzygie).

So muss man, wie es in den Ueberschriften der Fuge geschehen ist, das erste distichische System als selbständige Strophe *a*, das zweite als die respondirende Antistrophe *a* auffassen. Jedes besteht aus einem Stollenpaare ohne Abgesang.

Der ersten Reperkussion der Fuge würden genau folgende zwei Choralstrophen, deren jede des Abgesanges entbehrt, entsprechen:

Aus tiefer Noth lasst uns zu Gott | von ganzem Herzen schreien, ||
er woll' durch seine reiche Gnad' | vom Uebel uns befreien. |||

Wir sprechen, Vater, sieh doch an | die Armen und Elenden, ||
die Uebles viel vor dir gethan | mit Herzen, Mund und Händen. |||

Die zwei folgenden Systeme der Fuge, je aus Stollen und Gegenstollen bestehend, stehen ebenfalls mit einander in strophischer Responsion. Als Gegenstollen ist das Thema gebraucht, der ihm vorausgehende Stollen ist in freier Behandlung aus dem Thema gewonnen, ist aber kein Tetrametron aus zwei Tetrapodien, sondern enthält eine Dipodie mehr. Folgende aus dem Choraltexte umgearbeitete Strophen würden den Rhythmus von System III und IV der Fuge repräsentiren:

Du willst nicht, dass der Sünder sterb', | dass er verderb', | und zur Verdammnis fahre, ||
du willst, dass er die Gnad' erwerb', | und sich darin bewahre, |||

Vergieb und schenk uns deine Huld, | und hab' Geduld | mit uns den Armen, Schwachen, ||
lass deinen Sohn von aller Schuld | uns los und ledig machen. |||

Nur steht die Dipodie in der Fugenstrophe am Ende des Stollens, nicht wie hier in der Mitte desselben.

§ 218.

System V. VI (dritte Syzygie).

System V besteht nicht wie jedes der vier vorausgehenden aus zwei, sondern aus vier Perioden, es bildet keine einfache, sondern eine aus zwei Distichien zusammengesetzte Strophe. Die erste Distichie ist aus der Umkehrung des Themas gebildet. In der ersten tetrametrischen Periode derselben ist das ganze Thema umgekehrt, die Protasis wie die Apodosis, die zweite Periode enthält bloss die vollständige Protasis, aber nur die halbe Apodosis des Themas in der Umkehrung, ist also kein Tetrametron, sondern ein Trimetron (drei Dipodien).

Die zweite Distichie lässt darauf als Abgesang die beiden Stollen des Themas folgen, aber wie der vorausgehende Stollen des umgekehrten Themas um eine Dipodie verkürzt war, so ist hier der erste der das ursprüngliche Thema enthaltenden Stollen um eine auf die Apodosis folgende Dipodie (25) verlängert. Die folgenden Verkürzungen und Zusätze im Texte des Chorales würden eine dem Rhythmus des Systemes V vollständig entsprechende Strophe ergeben:

Wenn du willst in's Gerichte gehn | und mit uns Sündern rechten, ||
o Herr, wie werden wir bestehn: | wie wird's uns gehn? ||
Wenn wir dir in Zerknirschung nahn, | o Herre, sieh barmherzig an, |
was wir gethan, ||
und hilf uns wieder auf die Bahn | zur Pforte der Gerechten. |||

Der Ausgang von Kolon 22 zeigt, dass hier kein Strophenende stattfindet, dass wir daher die vorliegenden 4 Perioden nicht wie die vier ersten Perioden der Fuge als 2 einfache distichische Systeme, sondern als ein einheitliches aus zwei Distichien zusammengesetztes System auffassen müssen, in welchem die zwei ersten Perioden an Stelle des Stollenpaares, die beiden letzten an Stelle des Abgesanges stehen.

System VI ist wiederum eine zweitheilige Strophe, genau von dem Umfange des fünften, als dessen frei respondirende Antistrophe es aufgefasst werden darf. Der erste Theil ist nach Analogie des Anfanges von System III und IV gebildet, doch nicht wie dort zwei Tetrapodien und eine Dipodie, sondern drei volle Tetrapodien.

Der zweite Theil enthält zweimal das Thema, das zweite Mal durch eine Schlusstetrapodie erweitert. Auch für dies System soll der Vollständigkeit wegen aus den Worten des Chorales ein rhythmisch entsprechender Worttext gegeben werden:

Mach uns von unsrer Sünde los, | wir opfern dir uns arm und bloss, |
reumüthig und zerschlagen, ||
o nimm uns auf in deinen Schoss, | und lass uns nicht verzagen, ||
o hilf, dass wir getrost und frei | von aller List und Heuchelei | dein
Joch zu Ende tragen. | ||

§ 219.
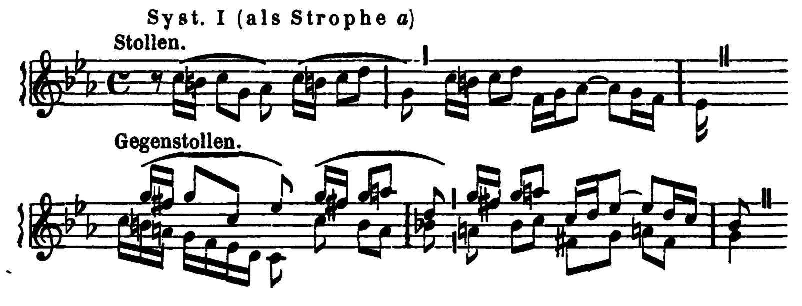
Rückblick.
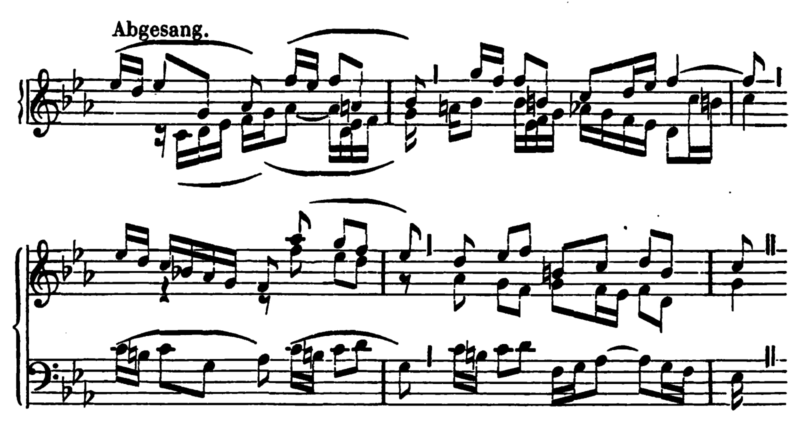
Indem wir so der ganzen H dur-Fuge einen rhythmisch entsprechenden Worttext untergelegt haben, verweisen wir noch ein Mal auf die § 211 gemachten Bemerkungen. Wer der Auseinandersetzung dieses Buches aufmerksam und selbstdenkend gefolgt ist, bedarf freilich nicht erst des Worttextes für die Instrumentalfuge und überhaupt nicht für die Instrumental-Musik. Wir haben ihn gegeben um der Schwachen willen, welche über das, was man bisher in den Musiktheorien lernte, ungern hinausgehen und ganz besonders der Meinung sind, dass namentlich für die Bach'sche Fuge von zahlreichen Forschern alles so ausdauernd und unablässig nach Gesetzen und Kunsttheoremen durchsucht worden sei, dass den so aufmerksam mit Lupe und Secirmesser Arbeitenden nichts entgangen sein könnte, was irgend noch des Wissens werth sei.

Die Fuge H dur kann als einfachster Typus der Bach'schen Fugen-Konstruktion gelten. Sie ist einfach genug. Jedes der vier ersten Systeme enthält nur eine Distichie, ein einziges Stollenpaar; es sind Strophen der primärsten Art. Das fünfte und sechste System sind zur Zweitheiligkeit der zusammengesetzten Strophe entwickelt: zum Stollenpaare ist der distichische Abgesang hinzugetreten. Dass hier das anfängliche Stollenpaar in der Funktion des Abgesanges gebraucht wird, ist eine überaus natürliche Verwendung.
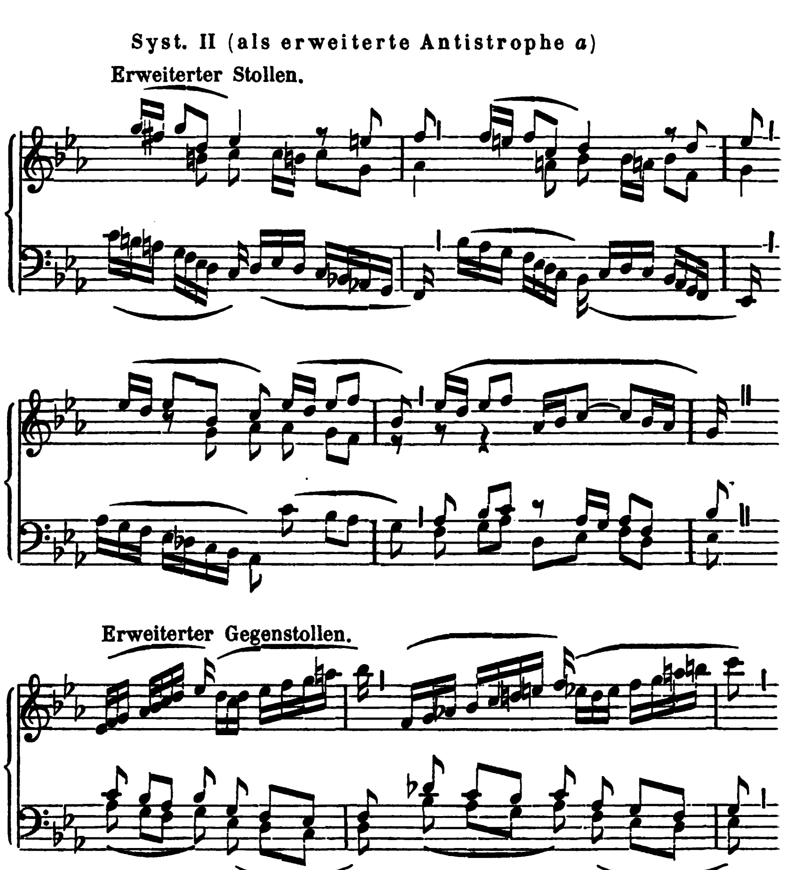
§ 220.

Tetrastichisches Fugensystem mit Stollenpaar und Abgesang, dargestellt an der C moll-Fuge, Wohlt. Klav. 1,2.
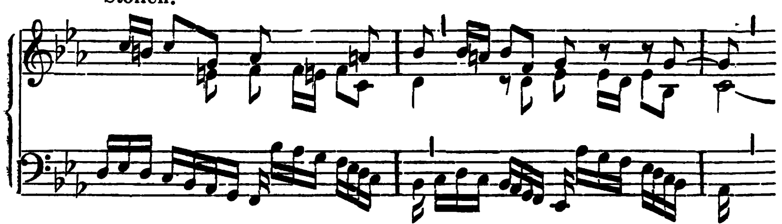




Syst. II (als erweiterte Antistrophe *a*)
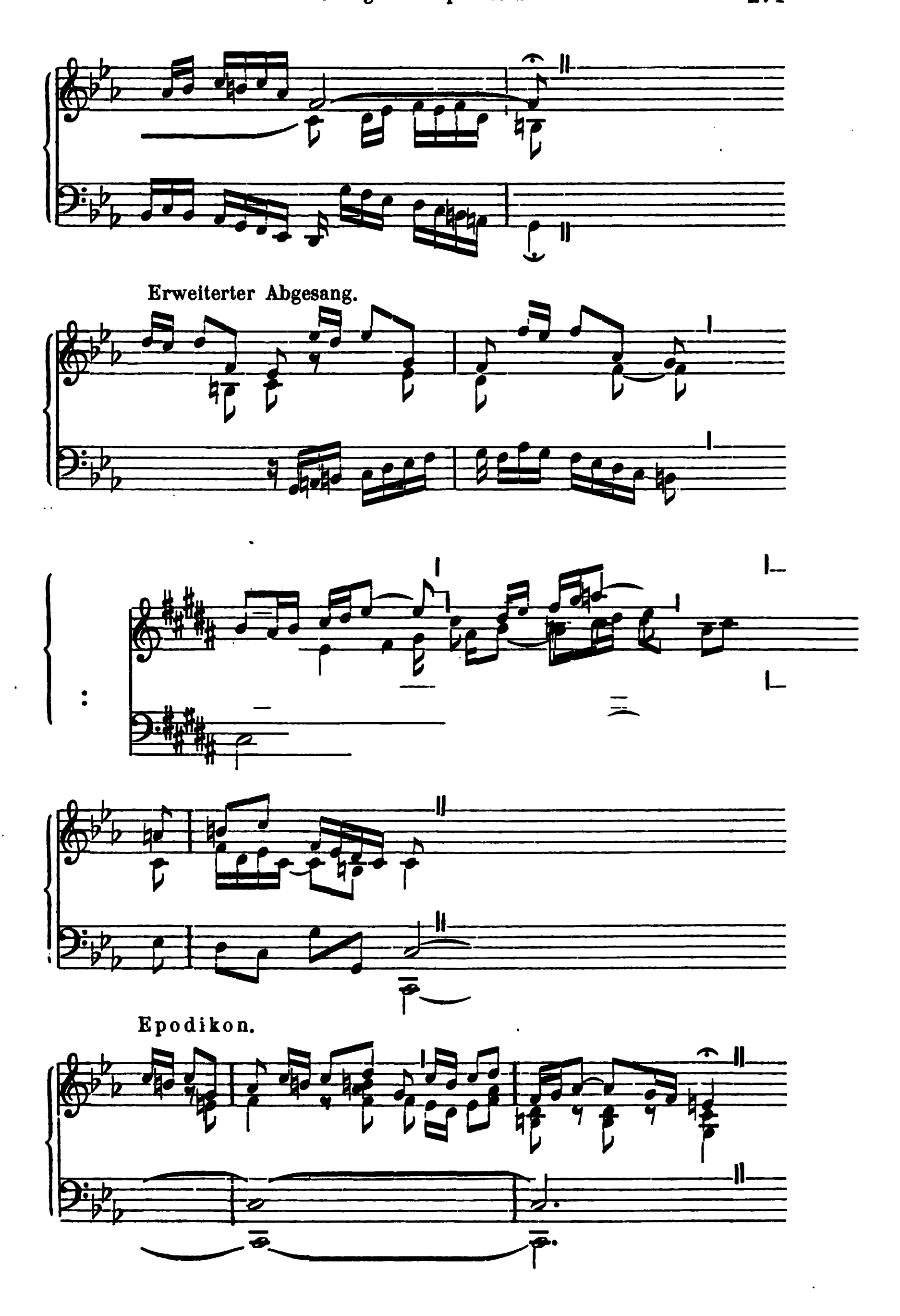


Erweiterter Abgesang.

Syst. III (als zweite ant. *a*, zugleich erweitert und verkürzt.)

Stollen.




Erweiterter Abgesang.
Epodikon.

§ 221.

Unterschied der vier- und dreistimmigen Fuge bezüglich der systematischen Komposition.

Die vierstimmige Fuge, deren Thema ein zweigliedriges ist, wird sich, wenn nicht der Komponist zwischen Comes und zweitem Dux einen Zwischensatz hinzufügt, schwerlich der rhythmischen Gliederung nach einfachen distichischen Systemen entziehen können: die erste Reperkussion wird dann, wie in der vorhergehenden Fuge, schon zwei solcher Systeme enthalten. Die dreistimmige Fuge eines zweigliedrigen Themas ist dagegen gleich von Anfang an zur Bildung zusammengesetzter Strophen d. h. solcher, die ausser dem Stollenpaare auch noch den Abgesang enthalten, geeignet, daher wird grösserer Strophen-Umfang die rhythmische Eigenthümlichkeit dreistimmiger Fugen sein.

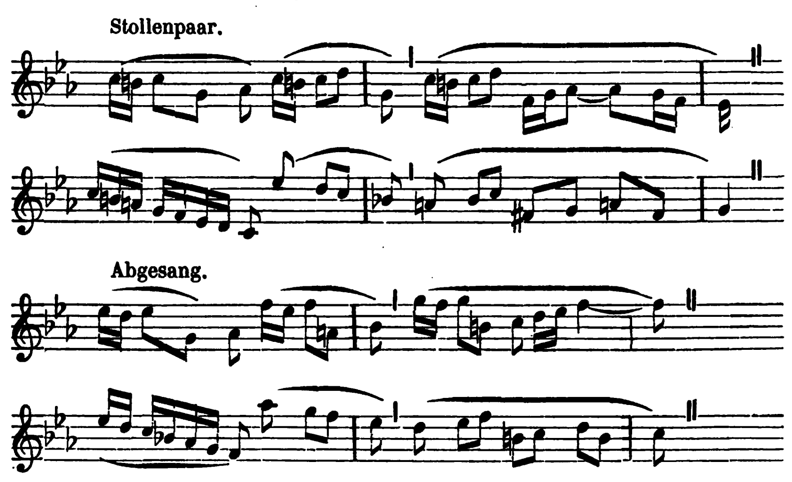
So die vorstehende dreistimmige C moll-Fuge des Wohlt. Klav. 1, 2. Sie besteht aus drei ziemlich umfangreichen Systemen von 4, 6, 4 Perioden, ohne antistrophische Responsion, nach Art der antiken Cantica apolelymena, doch so, dass zwischen den Systemen eine leicht zu fassende Einheit des musikalischen Baues besteht, zumal da die Schlussperioden der Systeme nach Art des Refrains einander gleich sind.

§ 222.

System I der ersten C moll-Fuge des Wohlt. Klav.

System I enthält die erste Durchführung des aus tetrapodischer Protasis und tetrapodischer Apodosis bestehenden Themas durch die drei Stimmen, zuerst die Mittel-, dann die Ober-, und endlich nach einem ebenso grossen Zwischensatze die Unterstimme. Wer da der Meinung ist, es sei die Bach'sche Fuge nicht schlechthin als schöne Musik, sondern als etwas Apartes, nämlich als Fuge vorzutragen, der wird nicht unterlassen, beim Eintritt der neuen Stimme das Thema vor dem gleichzeitigen Antithema der übrigen Stimmen besonders scharf als die Hauptsache hervortreten zu lassen und der auf diese Weise naheliegenden Gefahr der Monotonie durch Anwendung der so viel ich weiss zuerst in Czerny's Phrasirung angegebenen Kunststücke, des Stakkato und der Oktavengriffe, entgehen zu müssen vermeinen. Wir haben schon § 102 angegeben, dass durch das Stakkatospiel der Eindruck des komisch Kecken und Frivolen bewirkt wird, den die Oktavengriffe noch verstärken. Das hat Bach in seiner Komposition gewiss nicht beabsichtigt. Die Fuge ist durchaus als Legato cantabile vorzutragen,

als rührendes und zum Herzen dringendes Lied ohne Worte, zu welchem man sich am besten die Ueberschrift »Lass dich erbitten« denkt. Sie gehört zu den Fugen, welche wir antithematische nennen möchten, weil in ihr neben dem Thema das Antithema die vorwiegend melodiöse Bedeutung hat. Es ist zum ausdrucksvollen Vortrage nöthig, dass man für das erste System folgende Melodie festhält:



Das Alles gehört der mittleren, vom Abgesange an der oberen der drei Fugenstimmen an. Die die Fuge beginnende Mittelstimme bleibt also für das erste Stollenpaar, die Oberstimme für den Abgesang die melodieführende Stimme.

§ 223.

Fortsetzung.

Wenn die Schlussperiode des Abgesanges mit dem zweiten Stollen identisch ist, so entspricht dem in der Poesie diejenige nicht gerade häufige Form, wo der Stollen mit dem Ende des Abgesanges reimt, wie in dem zur vorher besprochenen Fuge herbeigezogenen Chorale:

Stollenpaar.

»Aus tiefer Noth lasst uns zu Gott | von ganzem Herzen schreien, ||
er woll' durch seine reiche Gnad' | vom Uebel uns befreien ||

Abgesang.

und alle Sünd' und Missethat, | die unser Fleisch begangen hat, | als Vater uns verzeihen. ||

Mit dem zweiten Stollen der Fugenstrophe, dem Antithema, vereint sich gleichzeitig das von der oberen Stimme als Comes wiederholte Thema: der Comes ist hier, wie es sein Name besagt, im eigentlichen Sinne Gefährte oder Begleiter: dieselbe Melodie-Periode, die wir vorher als Solostimme gehört haben, hat jetzt die Funktion der harmonischen Begleitung zu einer zweiten Melodie-Periode desselben Umfanges übernommen. Der mit der rhythmischen Theorie der Fuge bekannte Spieler wird daher das Thema mit der nöthigen Diskretion vortragen: es soll sich nicht als Hauptperson geltend machen, es soll eben nur Gefährte des Antithema, der den Gegenstollen bildenden Melodie sein. Und mit derselben Diskretion soll der Spielende das Thema vortragen, wenn es von der dritten Fugenstimme zur Schlussperiode des Abgesanges gleichzeitig hinzugefügt wird: die vorwaltende Melodie ist hier ebenfalls das nunmehr von der die Fuge beginnenden Mittelstimme ausgeführte Antithema.

§ 224.
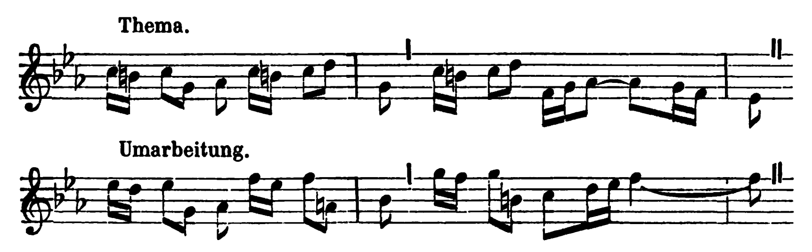
Fortsetzung.

Doch wird es nothwendig sein, auf diesen letzten Punkt noch etwas näher einzugehen, denn es wird in der vorstehenden Darstellung den Fugenspielenden eben dieses am meisten befremden, dass er das Thema unserer Fuge auch da, wo es zweiter Dux ist, wo es von der neu eintretenden dritten Stimme zum ersten Male ausgeführt wird, nicht so stark wie das gleichzeitige Antithema der mittleren Stimme, sondern als Begleitungsstimme vortragen soll. Das will doch mit der bisher üblichen Auffassung, die der Regel folgte, dass in der Fuge das Thema womöglich stets prävaliren müsse, schlechterdings nicht stimmen. Aber worauf gründet sich diese Regel? Ich befürchte sehr, auf eine sehr oberflächliche Vorstellung von der Fugenkomposition, wie sie etwa der Petersburger Kontrapunktiker Fuchs und der Weimaraner Lobe auszusprechen die Kühnheit haben: dass die Fuge eine auf musikalischen Wohlklang und auf rhythmische Klarheit wenig bedachte, für die Vergangenheit zwar geschichtlich nothwendige, aber heut zu Tage nicht mehr zeigemässe, völlig zu antiquirende Form sei. Wir haben dem gegenüber unsere Ansicht dahin ausgesprochen, dass die Fuge diejenige Form ist, in welcher der grosse Meister Bach die schönsten und am meisten das Herz treffenden Leistungen seines poetischen Genius ausgesprochen, im grössten musikalischen Wohllaut

und in absolut durchsichtiger rhythmischer Klarheit. Die Bach'schen Fugen müssen mit allen Traditions-Regeln unbekannter Herkunft und unvermittelter Begründung brechen, welche beim Vortrage dem musikalischen Wohllaute und der rhythmischen Klarheit widerstreben.

In unserem Falle ist Folgendes zu erwägen:

Der distichische Abgesang ist dem distichischen Stollenpaare durchaus konform gebildet. Im Stollenpaare enthält die erste Periode, der erste Stollen, das Thema. Aus dem ersten Stollen ist die erste Periode des Abgesanges durch thematische Umarbeitung gewonnen, indem das die Dipodie des Themas bildende Motiv nach der Höhe der Skala zu aufwärts geführt wird.
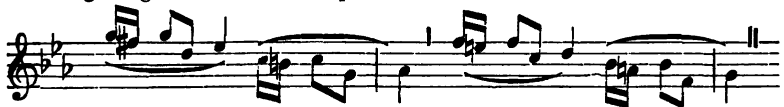


Die auf das Thema und die auf die Umarbeitung folgende Periode ist die nämliche, nämlich in beiden Fällen das Antithema. Das Antithema hat im Abgesange genau dieselbe abschliessende Funktion wie im Stollenpaare. Wenn nun zur schliessenden Periode der ganzen Strophe gleichzeitig die dritte Stimme mit dem Fugenthema hinzutritt, so kann damit nicht der Anfang eines neuen Abschnittes gegeben sein: die dritte Stimme tritt ein, um die Melodie der Schlussperiode zu verstärken, die Funktion des zweiten Dux ist die der verstärkenden Begleitung, er muss sich dem Antithema unterordnen, hat jetzt nicht die Bedeutung melodiöser Selbständigkeit.

§ 225.

System II: Stollen.

Aus dem ersten Systeme ist das zweite durch Erweiterung entwickelt. Das tetrametrische Thema — hier nicht in C moll, sondern in dem parallelen Es dur — wird durch einen vorausgehenden Tetrameter erweitert, der aus den dipodischen Motiven der thematischen Protasis in der Art gewonnen ist, dass die dipodischen Motive, die in der Protasis des Themas wesentlich denselben Ton zum Aus-

gesange hatten, hier abwechselnd unter die zwei obern Fugenstimmen vertheilt mit ihren Ausgangstönen die Skala abwärts schreiten, entgegengesetzt der aufwärtssteigenden Bewegung in der ersten Periode des Abgesangesder ersten Strophe:
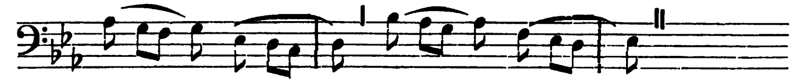


Die Bassstimme führt zu jeder dieser vier Dipodien eine abwärts sich bewegende Skala in Sechzehnteln aus.

§ 226.

System II: Gegenstollen.

Hiermit haben wir die der Thema-Periode der zweiten Strophe vorangestellte Erweiterung beschrieben. Die Antithema-Periode wird durch eine ebenfalls tetrametrische Periode erweitert, welche im Wesentlichen die Umkehrung der das Thema erweiternden Periode in doppelt-kontrapunktischer Weise ist. Die dort in Sechzehnteln abwärts gehenden Skalen des Basses sind im motus contrarius zu aufwärts steigenden Skalen der obersten Fugenstimme geworden, die aus dem Thema abgeleiteten dipodischen Motive der Ober- und Mittelstimme mit abwärts gehender Richtung zu rhythmisch vereinfachten Dipodien der Unterstimme mit aufwärts gehender Richtung:
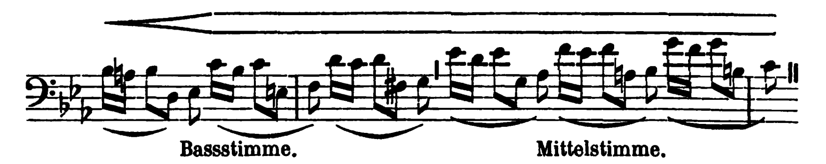


von der Mittelstimme in Terzen begleitet, welche der Ausführende nicht vor den Tönen der Unterstimme prävaliren zu lassen die nöthige Sorge tragen muss. Die hierdurch erweiterte Antithema-Periode steht zur Thema-Periode im Verhältnisse des doppelten Kontrapunktes. Das Antithema selber wird von der Oberstimme ausgeführt, das als Begleitungsstimme fungirende Thema ist der Mittelstimme gegeben, die wesentlichen Elemente der dort der Mittelstimme gegebenen Partie sind der Bassstimme zugewiesen.

§ 227.

System II: Abgesang.

So ist in System II das Stollenpaar des System I erweitert. Es folgt der Abgesang in zwei Perioden. Die erste Periode erweitert die

erste Periode des in System I enthaltenen Abgesanges, indem sie die aus dem Thema entwickelten aufwärts steigenden Dipodien derselben sechsmal wiederholt, dreimal im Basse, dreimal in der Mittelstimme und auf diese Weise zu einer Periode aus zwei hexapodischen Kola wird:



Diese in einem fortwährend gesteigerten Crescendo vorzutragenden Dipodien bilden den gleichzeitigen andern Stimmen gegenüber das melodische Element und sind daher vor jenen, so schwer das auch dem Ausführenden fallen mag, hervorzuheben. Was im Abgesange des System I für die drei ersten Dipodien die obere Stimme ausführte, ist hier in System II zwei unteren Stimmen gegeben: für die drei ersten Dipodien der Bassstimme, für die drei letzten Dipodien der Mittelstimme, so dass Bass- und Mittelstimme in ihren Funktionen als melodieführende und begleitende Stimme (es ist das wichtig für den Vortragenden) abwechseln. Ueber allen steht dann noch die Sopranstimme, welche die drei ersten Töne einer jeden der sechs erst vom Bass, dann von der Mittelstimme übernommenen Dipodien in der Terz verstärkt.

In der koncinnen Einrichtung der nach dem Princip der aus Stollenpaar und Abgesang bestehenden Strophen gegliederten Fuge liegt der Grund, dass auch System II mit dem Antithema schliessen muss. Daher ist in der Schlussperiode desselben die antithematische Mittelstimme vor der thematischen Oberstimme im Vortrage hervorzuheben, ganz wie in dem ebenso eingerichteten Gegenstollen des System I.

§ 228.

System III: Stollentheil.

Das System III (das Thema zweimal enthaltend, einmal unter Oberstimme und Mittelstimme vertheilt, das andere Mal vollständig in der Oberstimme) giebt sich zuerst den Anschein, als ob es die erweiterte Antistrophe *a* noch einmal repetiren wolle. Es wiederholt deren erste Periode, die dort als Vorbau des Themas fungirt. Das Thema aber wird ausgelassen, statt dessen erscheinen zwei Dipodien,

die eine Fortführung der vorgehenden vier Dipodien sind, denn es liegt jenen zwei Dipodien folgende einfachere Form zu Grunde:



Sie bilden zusammen ein tetrapodisches Kolon, welches die Funktion einer unzusammengesetzten eingliedrigen Periode hat (vgl. § 25) und passend mit einer schliessenden Fermate vorgetragen wird — die Fermate hat die Bedeutung eines Gedankenstriches. Dasjenige, was wir nach Analogie der vorhergehenden Strophe hier erwarteten, war das erst an das Ende der Fuge auf den Orgelpunkt verlegte Thema.

§ 229.

System III: Abgesang.

Dann erscheint der Abgesang der zweiten Strophe. Dort bestand die erste Abgesangs-Periode aus zwei hexametrischen Kola von je drei Dipodien, hier nur ein einziges Hexametron, in welchem der jedesmalige Schlusston der Dipodie nicht aufwärts, sondern abwärts geht. Die zweite Abgesangsperiode enthält das Antithema, welches diesmal unter die Ober- und Mittelstimme vertheilt ist, jener ist die erste Dipodie des Antithemas, dieser die zweite Dipodie und ausserdem die ganze Apodosis zugetheilt, welche keine der Protasis gleich grosse Tetrapodie, sondern ein pentapodisches Kolon ist, mit einer auf die Taktirzahl 5 kommenden Pause. Die letztere macht dann noch ein drittes Kolon nothwendig, die das Antithema abschliessende Tripodie, deren Melodie wiederum der Oberstimme zugewiesen ist. Das schliessende Anti-Thema ist auch hier wie überall in unserer Fuge mit dem gleichzeitigen Thema verbunden, welches diesmal wie am Ende der ersten Strophe der Unterstimme zur Ausführung gegeben wird. Aus unserer Darstellung ergiebt sich, dass auch diesmal das Thema nur die Funktion der Begleitung hat, und dass ihm gegenüber das unter Ober- und Mittelstimme vertheilte Antithema das prävalirende Element im Vortrage sein muss.

§ 229 b.

Epodikon der Fuge.

Nach dem Ende der dritten Strophe wird das Thema noch einmal von der Oberstimme ohne das Geleite des Antithemas auf dem

Orgelpunkte ausgeführt. Es ist, als ob das der Anfang einer vierten Strophe sein sollte. Doch hat es mit der Einen das Thema enthaltenden Periode sein Bewenden. Wir haben diese Orgelpunkts-Partie mit antiker Nomenklatur als Epodikon aufzufassen. Der rhythmischen Gruppirung nach gehört unser Epodikon noch zum dritten Systeme. Dasselbe hatte in seinem Stollentheile eine Lücke: das Thema fehlte § 228. Aach hat nicht das Recht, uns darum zu verkürzen. Deshalb lässt er es uns in demselben dritten Systeme als Epodikon hören; auf dem Orgelkunkte will er uns die Thema-Melodie ohne Antithema in ihrer vollen melischen Wirkung fühlen lassen, gleichsam um im vollsten Masse Gerechtigkeit auszuüben.

§ 230.

Skizzirung der ganzen C moll-Fuge.

System I (als Strophe *a*).

Stollentheil:

Erster zweigliedriger Stollen: Thema.

Zweiter oder Gegen-Stollen: Antithema mit dem Thema der als Comes fungirenden Oberstimme.

Abgesang:

Erste zweigliedrige Periode: aus dem Thema abgeleitet.

Zweite zweigliedrige Periode: Antithema mit dem Thema in der als Comes fungirenden Unterstimme.

System II (als erste erweiterte Antistrophe *a*).

Stollentheil:

Erster Stollen viergliedrig: der Stollen der Strophe *a* ist im Anfange durch 4 dem Thema entlehnte Dipodien erweitert.

Zweiter Stollen viergliedrig: der Gegenstollen der Strophe *a* ist im Anfange durch 4 Dipodien erweitert.

Abgesang:

Erste aus dem Abgesange der Strophe *a* abgeleitete Periode, 2 trimetrische Kola enthaltend.

Zweite Periode, das Antithema mit dem begleitenden Thema in der Oberstimme.

System III (als zweite, zugleich erweiterte und verkürzte Antistrophe *a*).

Stollentheil:

Erster Stollen: der Anfang des Systems II wiederholt, mit Weglassung des Themas, welches durch 2 aus dem Thema abgeleitete Dipodien ersetzt wird.

Zweiter Stollen fehlt.

Abgesang:

Erste Periode: das erste Kolon aus dem Abgesange des System I.
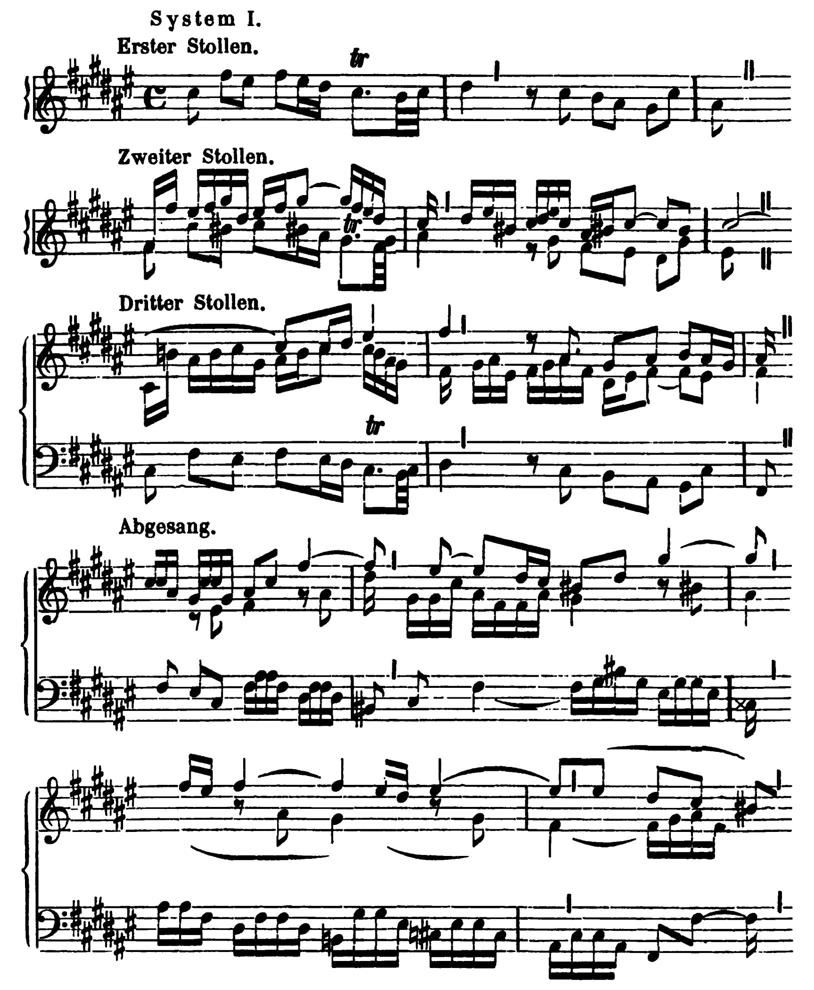
Zweite Periode: das Antithema mit pentapodischer Apodosis und tripodischem Schlusskolon.
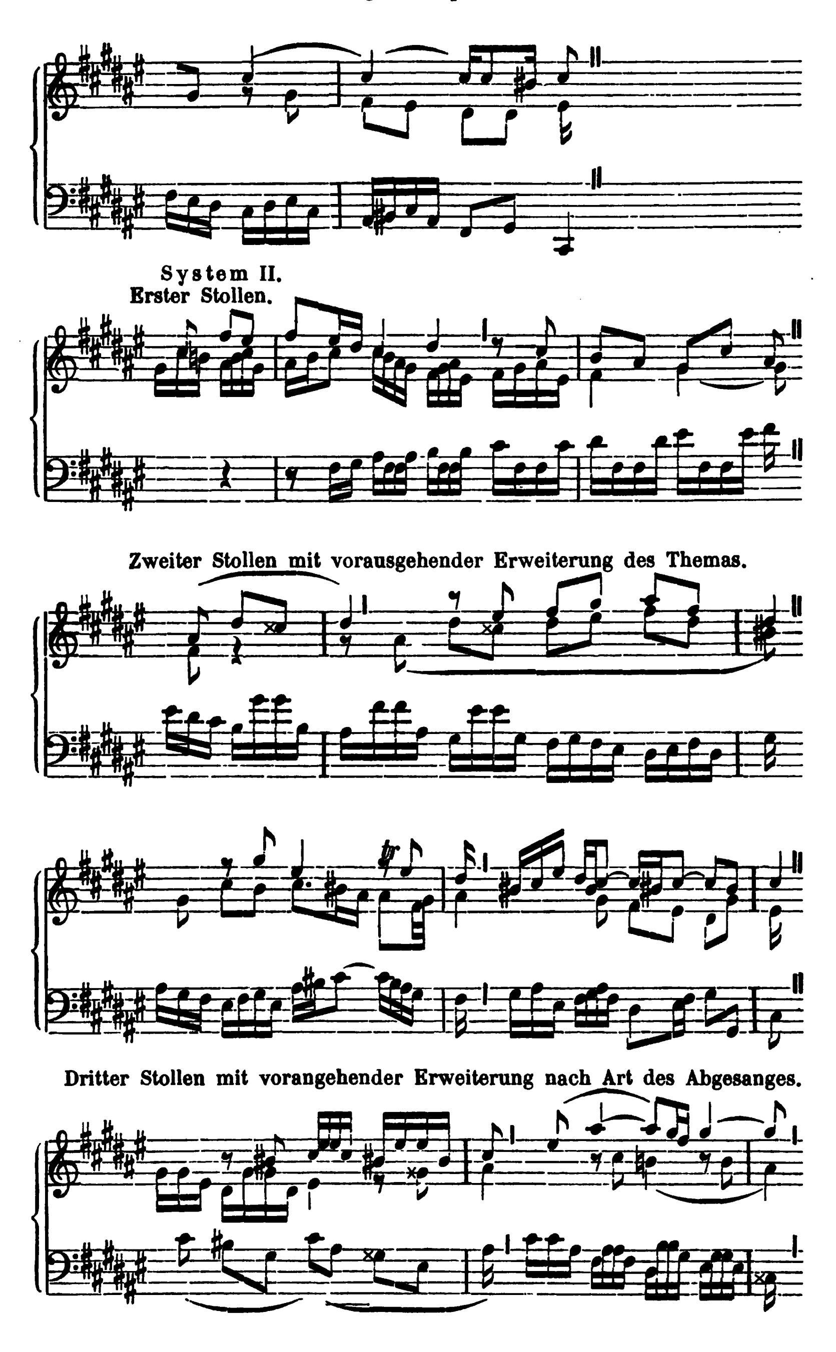
Epodikon:
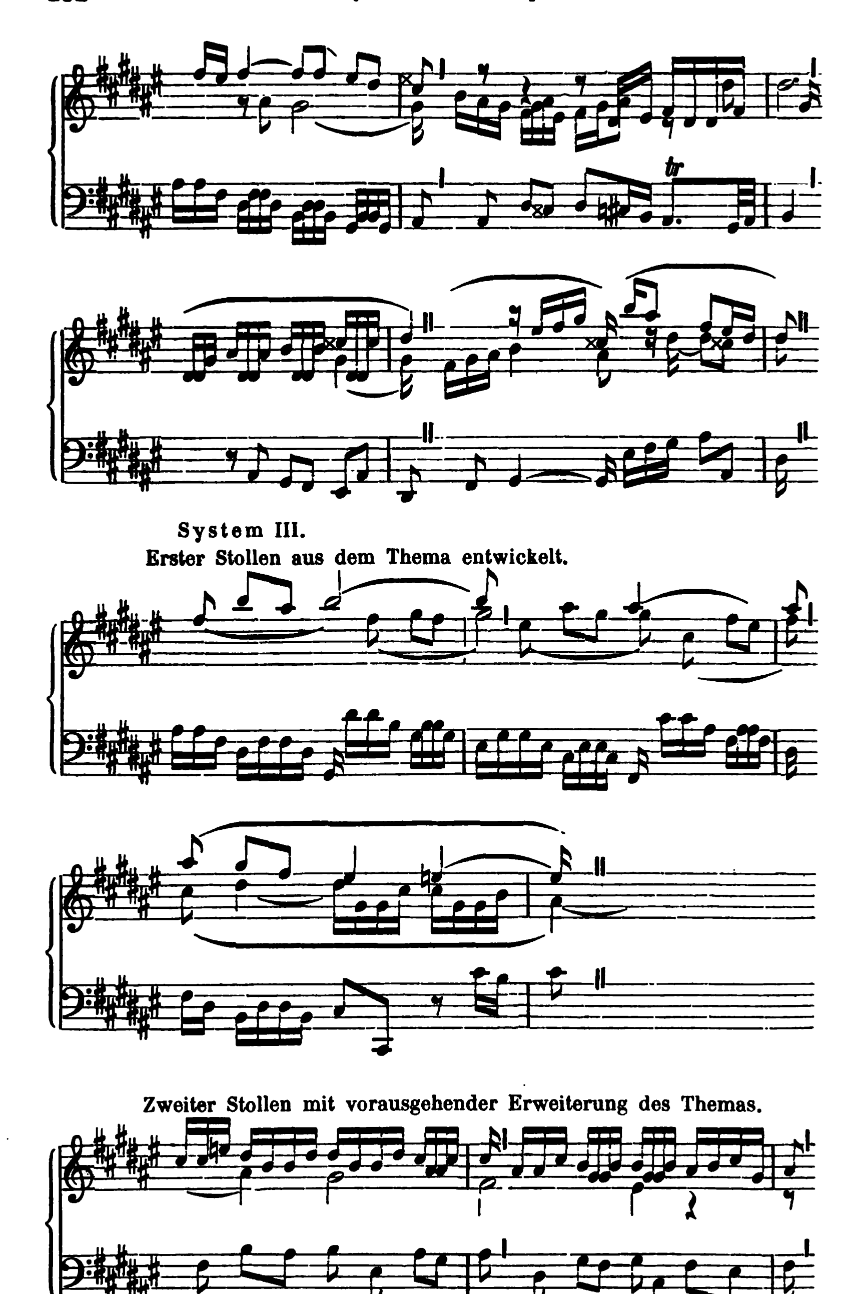
Thema ohne begleitendes Antithema auf dem Orgelpunkte.
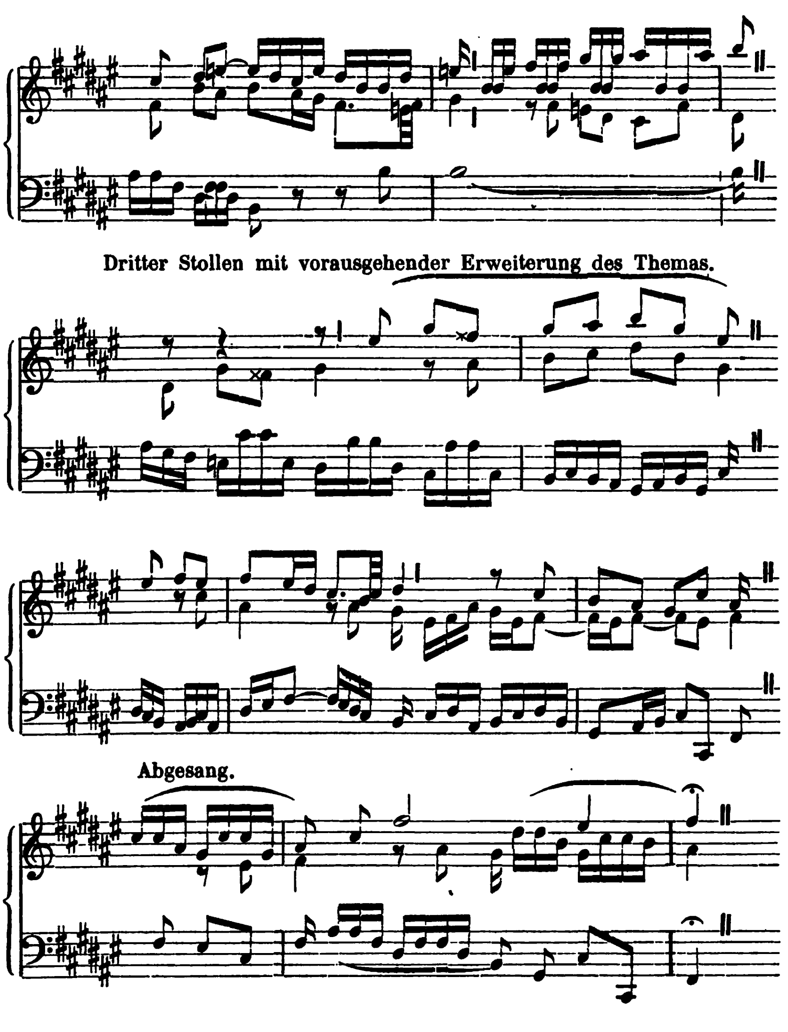
§ 231.

Fugensysteme mit drei Stollen im Stollentheile, dargestellt an der ersten Fis dur-Fuge des Wohlt. Klav. 1,13.




System II.
Erster Stollen.
Zweiter Stollen mit vorausgehender Erweiterung des Themas.
Dritter Stollen mit vorangehender Erweiterung nach Art des Abgesanges.


System III.
Erster Stollen aus dem Thema entwickelt.
Zweiter Stollen mit vorausgehender Erweiterung des Themas.
tr



§ 232.

Allgemeiner Charakter derselben als Tanz-Fuge. Erstes System.

Die Fis dur-Fuge ist nicht sowohl Gesang, als vielmehr Tanz, nicht wie die Cis dur-Fuge Wohlt. Klav. 1,3 ein rechtschaffener deutscher Bauerntanz, am Sonntag Nachmittage in einer thüringischen Dorfschenke abgeschwenkt, sondern ein Tanz in Mitternachts- und Mondschein-Romantik, ausgeführt entweder von den Elfen, unter denen man auch Pucks muthwilliges Stampfen und Springen vernimmt, oder von

den Zigeunern, die man sich aber bei diesem Tanze nicht als Diebsgesindel, sondern im verklärenden Lichte ihrer Sage als Abkömmlinge orientalischer Fürsten, lieber hindostanischer als ägyptischer denken muss.

Von den drei Systemen der Fuge kommt in der ersten und zweiten das Thema je dreimal (zuerst in der Ober-, dann in der Mittel-, zuletzt in der Unterstimme), in der dritten nur zweimal (in der Mittel-, dann in der Oberstimme) vor. Die Verwerthung der Reperkussionen zu Strophen ist durchaus ähnlich wie in der vorigen Fuge, auch die Gliederung der Strophen nach Stollentheil und Abgesang. Aber die Gliederung ist weniger deutsch, als fremdländisch. An Stelle des Stollenpaares beginnt das System I mit drei Stollen, dem zweitheiligen Thema der oberen, mittleren und unteren Stimme, was eher wälsch als deutsch ist (Stanzen-Strophe); die drei Stollen denken wir uns als drei zweitheilige Verse eines zum Tanze erklingenden Gesanges mit der Begleitung der Zigeuner-Geige, der darauf folgende Abgesang wird lediglich von Geigen ausgeführt.

§ 233.

Zweites System.

Im Sytem II wird das Thema ebenfalls dreimal vorgeführt in der regelmässigen Reihenfolge von der Ober- bis zur Unterstimme. Das zweite Mal (als zweiter Stollen) mit einer in einem Trimetron bestehenden Erweiterung, welche aus dem Anfange des Themas gewonnen ist. Das Trimetron ist in ein dipodisches und tetrapodisches Kolon zu zerlegen. Das dritte Mal geht dem Thema als Erweiterung ein Hexametron trikolon (drei Tetrapodien) voraus, welches aus dem Abgesange des System I gewonnen ist. Es folgt ihm als Abschluss eine Tetrapodie, welche als selbständige Periode anzusehen und beim Vortrage in eine Crescendo- und Diminuendo-Dipodie zu zerlegen ist. Wenn der Vortragende die Crescendo-Dipodie durch scharfes Markiren als zwei einzelne Monopodien zu Gehör bringt, so wird das durchaus auch im Geiste der Komposition sein. Dem dritten Stollen dieses Systemes hat Bach durch die dem Thema vorausgeschickte Erweiterung wie auch durch den auf das Thema folgenden Schluss zugleich den Charakter des Abgesanges gegeben.

§ 234.

Drittes System.

Im System III (der dritten Reperkussion) erscheint das Thema nur zweimal (bloss in der Mittel- und Oberstimme), aber dennoch sind wie im ersten und zweiten Systeme drei Stollen vorhanden. Der erste Stollen ist ein aus dem Anfange des Themas entwickeltes Hexametron trikolon, die beiden Protasen durch Binnencäsuren in je zwei Dipodien zu zerlegen, die Apodosis im einheitlichen Legato vorzutragen. Der zweite Stollen hat das Thema durch vier aus dem Anfange des Themas gewonnene Dipodien erweitert. Der dritte Stollen erweitert es genau wie im zweiten Stollen des Systems II durch ein Trimetron. Dann folgt als Schluss der zu einem Trimetron verkürzte Abgesang des Systemes I. Man trägt ihn wohl am besten als drei Dipodien vor.

§ 235.
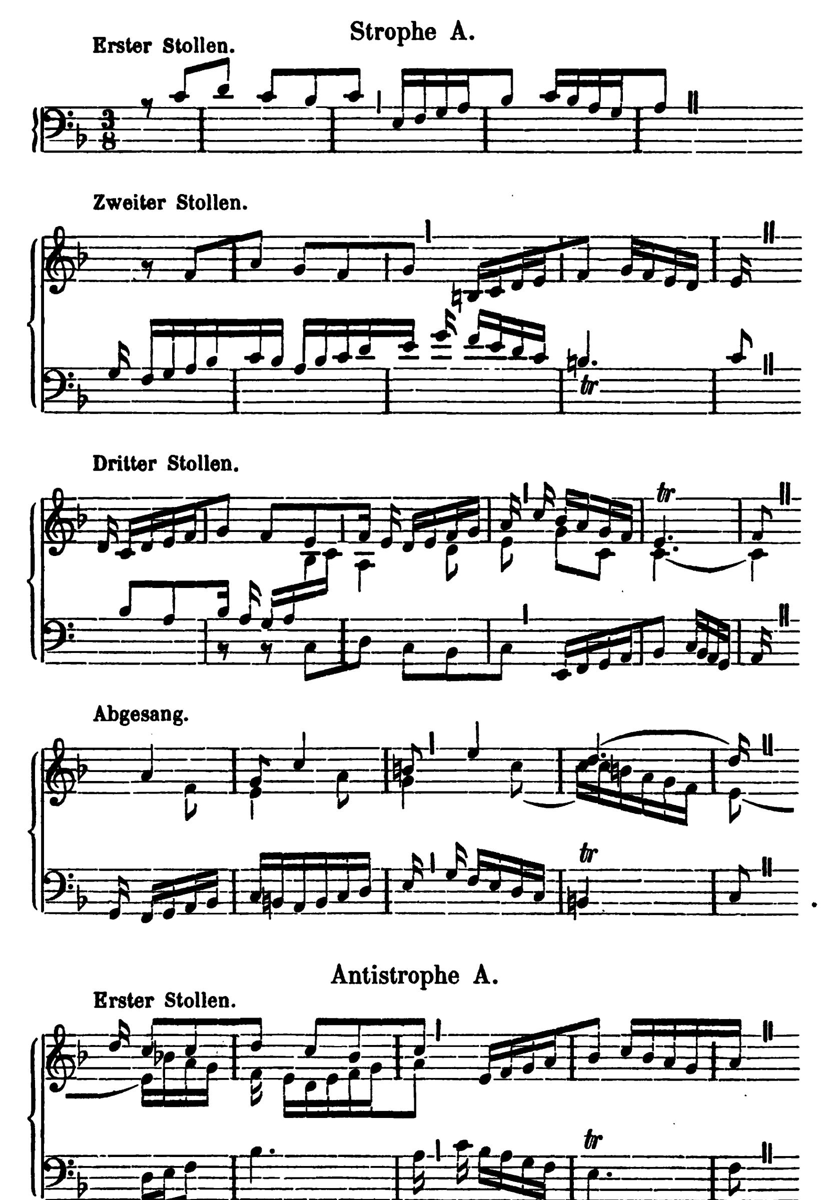
Ueber den Vortrag der Thema- und Abgesangs-Partien dieser Fuge nach dem Spiele des Herrn J. von Melgunow.
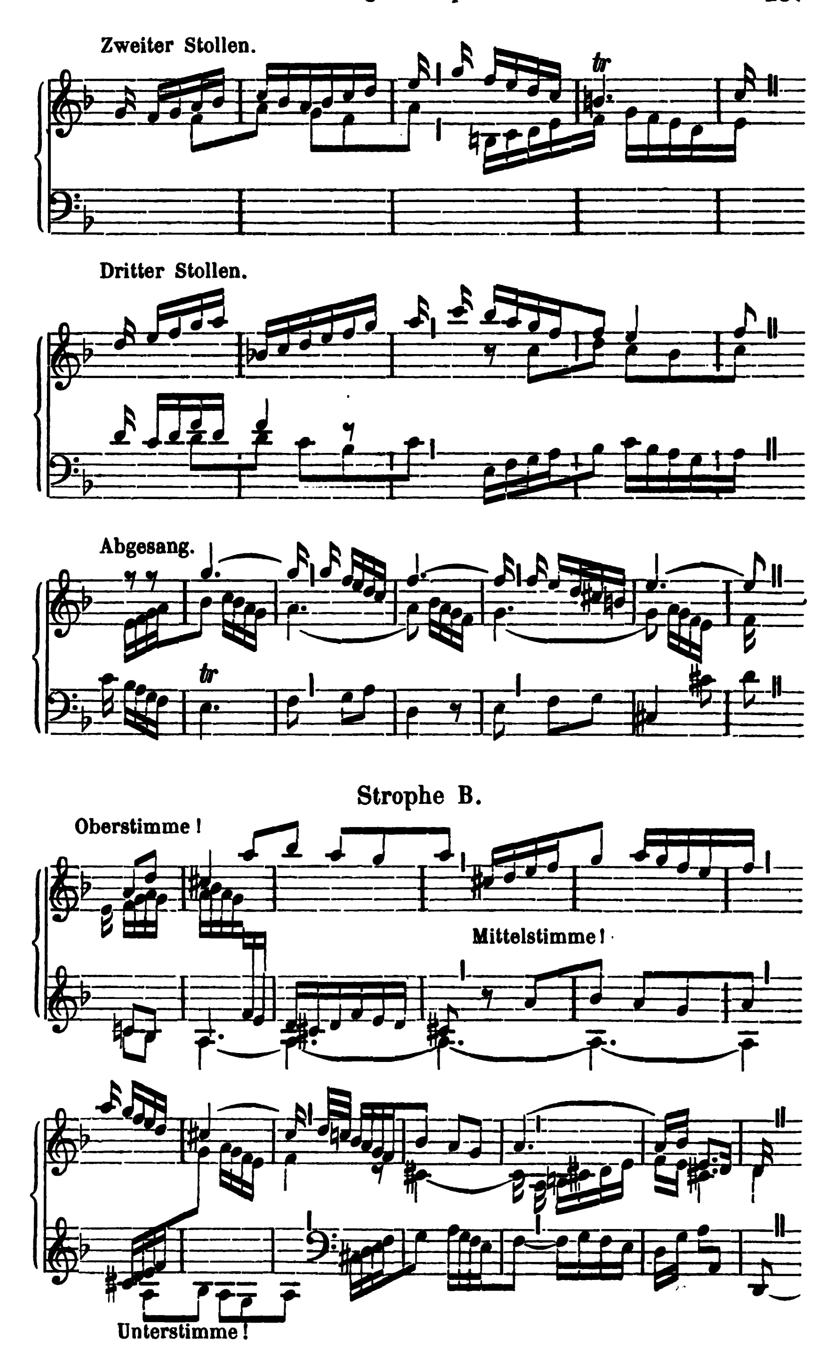
Selbstverständlich macht sich so oft es erscheint, das signifikante muthwillig-romantische Thema als prävalirende Melodie geltend. Die Fuge ist durchaus keine antithematische. Nur muss man im zweiten Stollen des Systemes III (im Vorbau des Themas) auch der an den Abgesang erinnernden Oberstimme ihr bescheidenes Recht zukommen lassen. Es kann wohl kaum ein Zweifel darüber walten, dass man in jedem Systeme die auf einander folgenden Thema-Perioden stets mit zunehmender Stärke anzufangen hat, die Protasis ist stets mit einem erhöhten Nachdrucke zu spielen, in dem ersten Systeme von pianissimo an bis zum piano und mezzo forte, im zweiten Systeme wo möglich mit grösserer Lebendigkeit bis zum wirklichen forte hin. Die Abgesangspartien werden das allerzarteste, elfenhaft-ätherische Spiel erheischen: die materielle Welt ist hier durch Bach vollständig vergeistigt, die Musik der Tanz-Fiedel in Sphären-Musik aufgelöst. Der klare künstlerische Geist Bach's hat freilich aus dem Geigen der Zigeuner etwas anderes als der dunkele Geist Lenau's und die edlen Söhne der Pussta herausgehört.
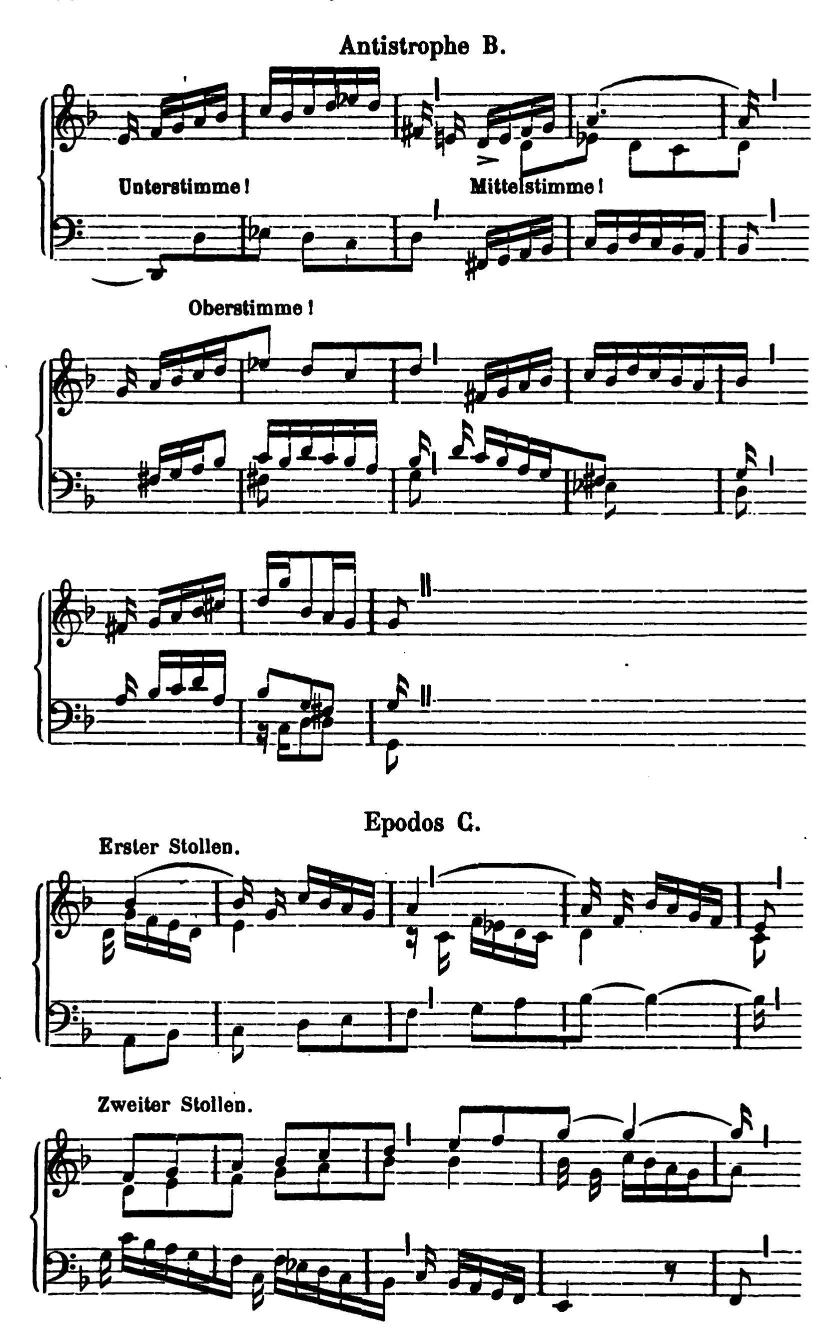
Als Beispiel einer Fuge mit durchaus griechischer Disposition der Systeme wie in den aus zwei Syzygien (mit freier Responsion) und einer Epode bestehenden chorischen Cantica des Sophokles und Euripides geben wir noch die

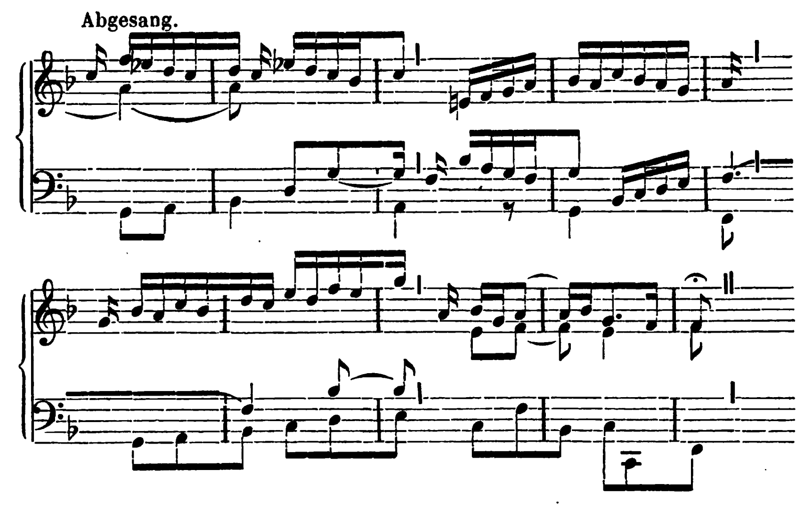
§ 236.

Prokatalektisch-Jonische F dur-Fuge Wohlt. Klav. 1,11.




Zweiter Stollen.
tr
Dritter Stollen.
Abgesang.
tr
Strophe B.
Oberstimme!
Mittelstimme!
Unterstimme!

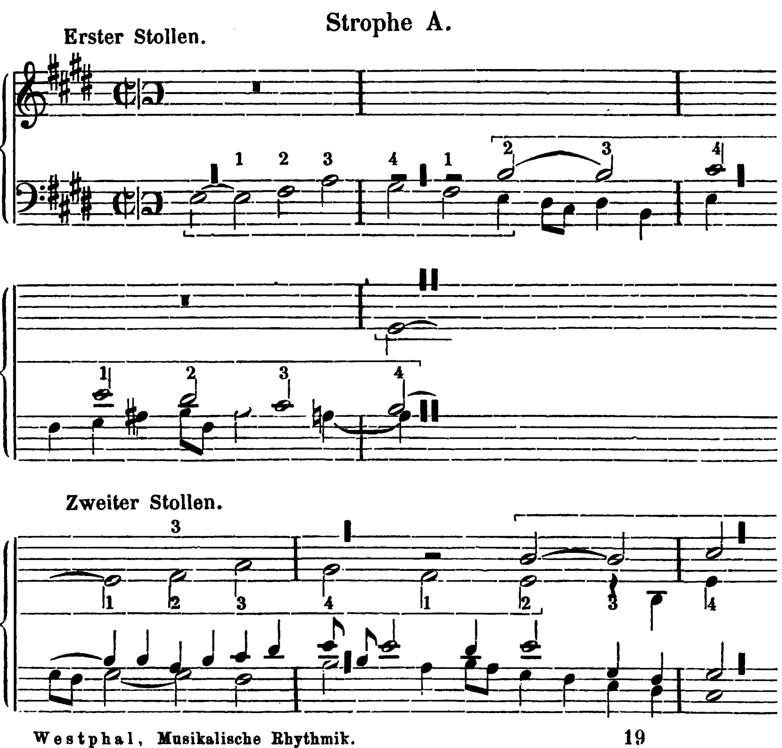

Antistrophe B.
Unterstimme!
Mittelstimme!
Oberstimme!
Epodos C.
Erster Stollen.
Zweiter Stollen.

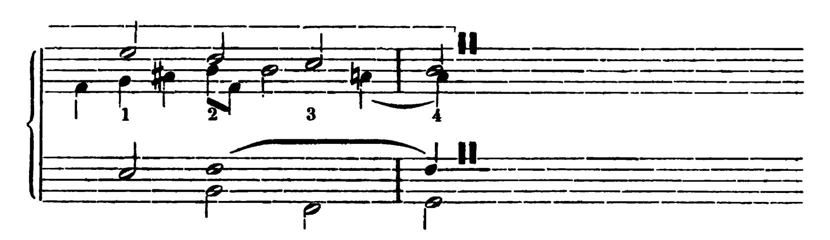


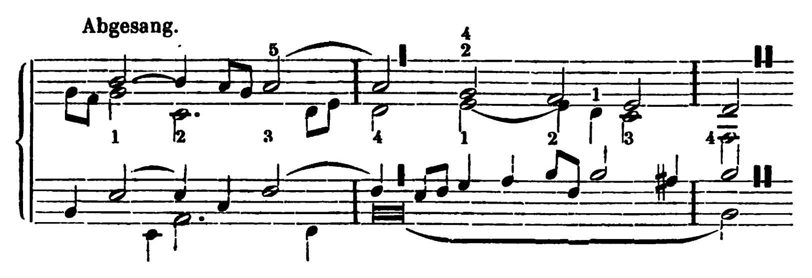
§ 237.

Zerschneidung des Themas: Edur-Fuge Wohlt. Klav. 2,9.
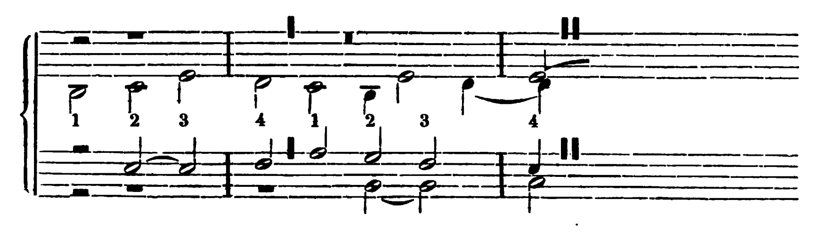
Strophe A.

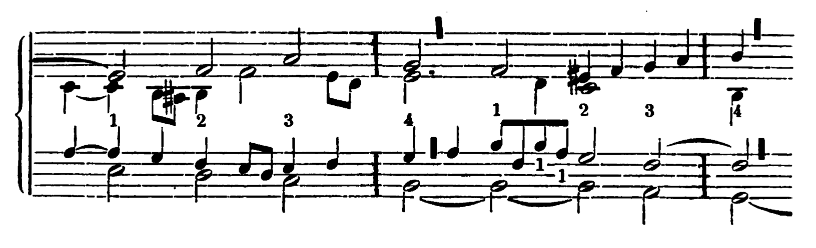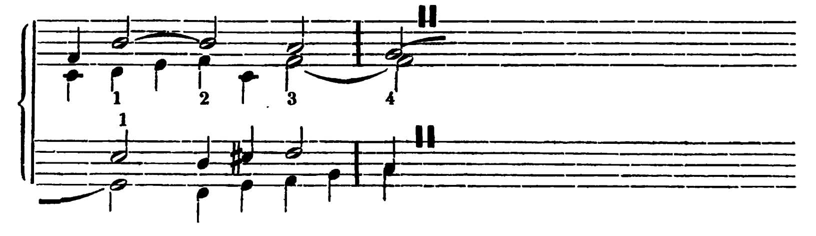




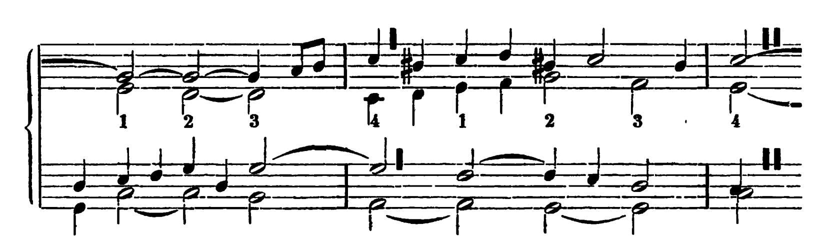


Strophe B.



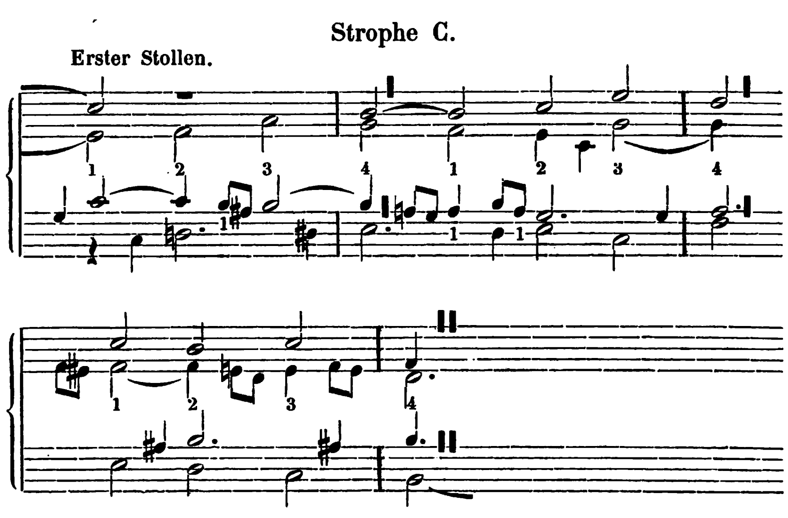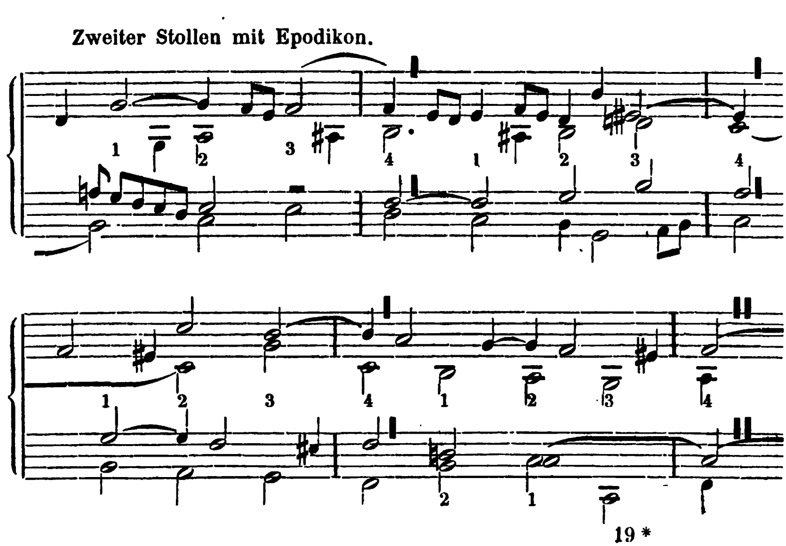






Strophe C.
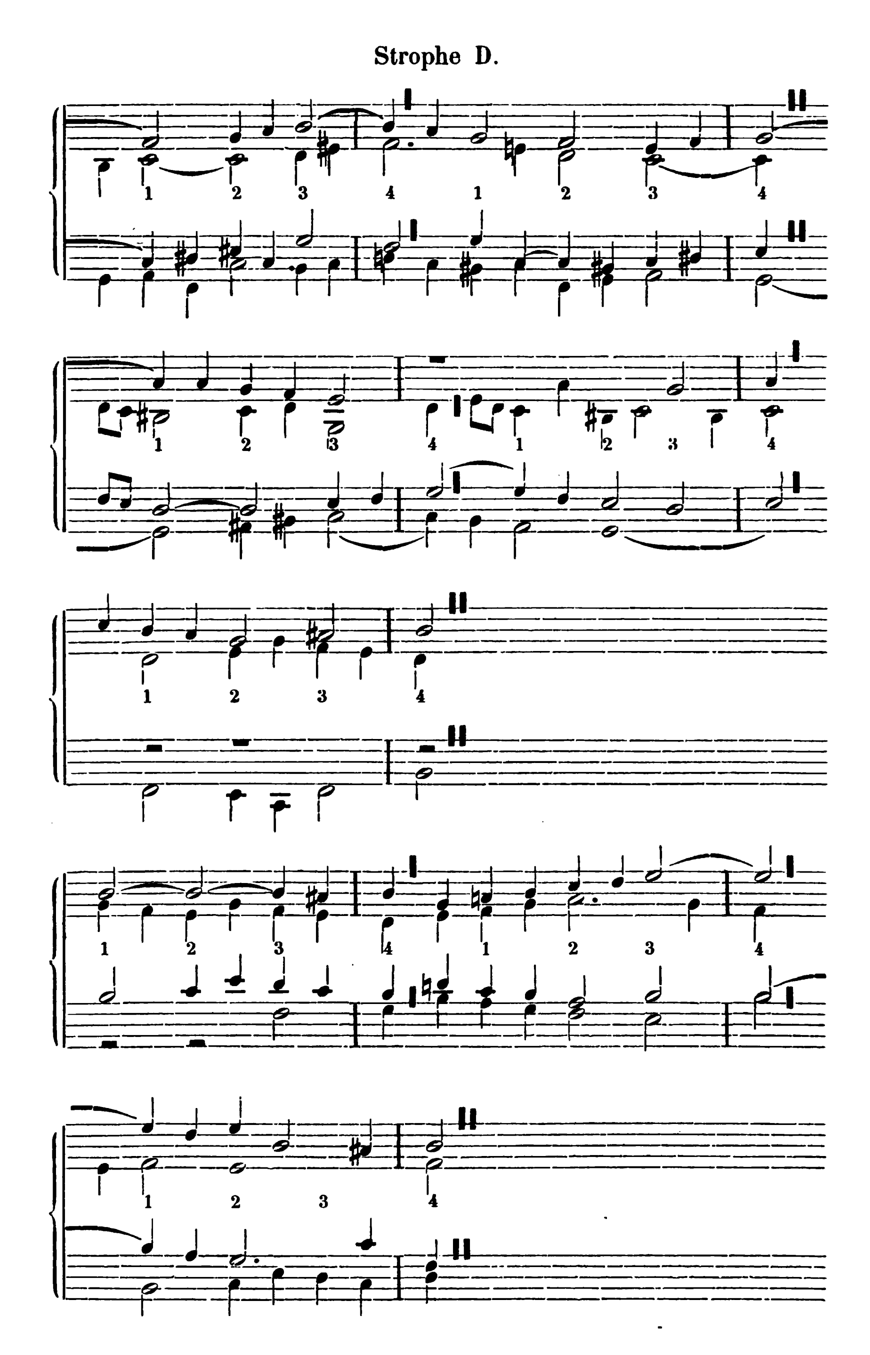
Erster Stollen.
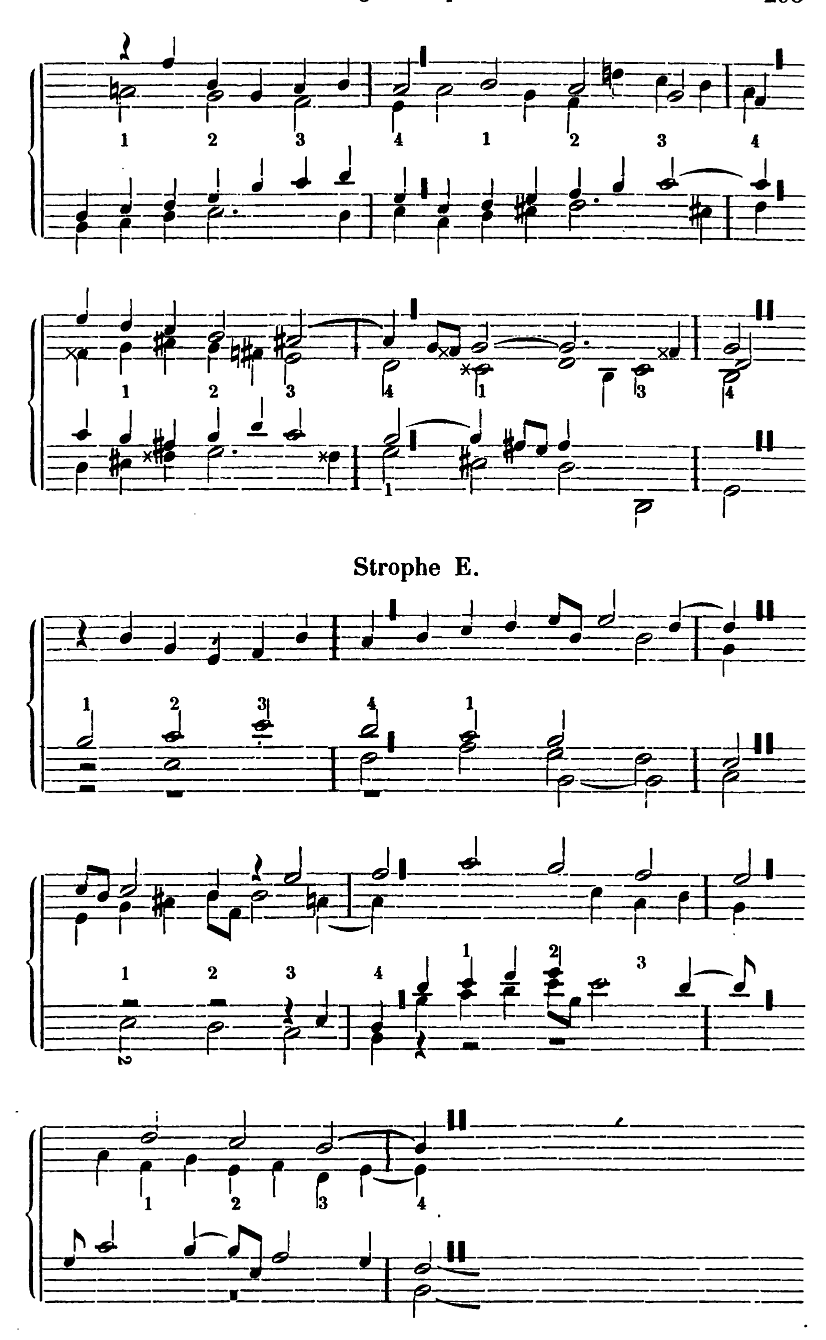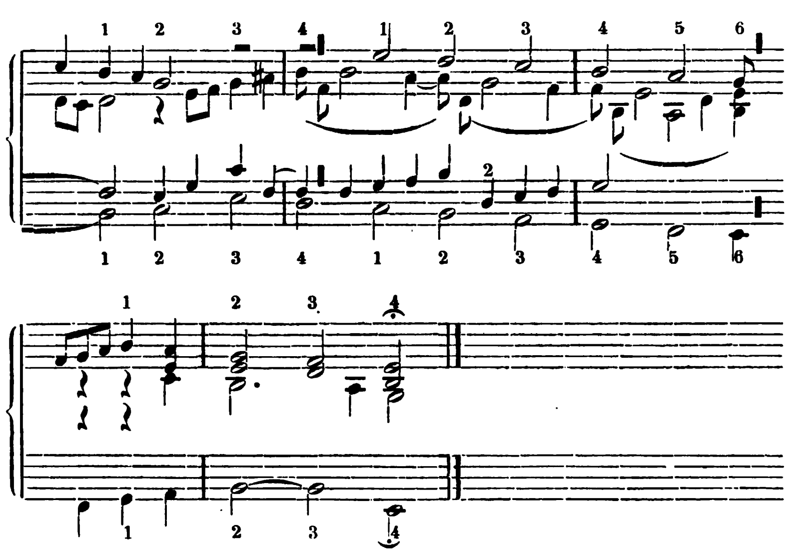


Zweiter Stollen mit Epodikon.



Strophe D.




Strophe E.



Zerschneidung des Themas nennen wir es, wenn die Grenzen des Themas nnd die der rhythmischen Abschnitte wie des Stollens, des Gegenstollens aus einander fallen. Für die weitere Durchführung kommt das auch in den Fugen des Wohlt. Klav. häufig genug vor. Beispiele dieses Falles haben wir im Vorworte unserer ersten rhythmischen Ausgabe Bach'scher Fugen (1879) gegeben. Jede Engführung enthält eine derartige thematische Zerschneidung: das Thema der einen Stimme wird von dem gleichzeitig durch eine andere Stimme ausgeführten Thema rhythmisch zerschnitten, doch so, dass die eine Stimme rhythmisch vor der anderen Stimme prävalirt. Ebenso eine jede der bei Bach seltenen Verlängerungen des Themas und der noch selteneren Verkleinerungen des Themas, mit denen sich stets das ursprüngliche Thema als rhythmisch prävalirendes Element in der Engführung verbindet. Als Beispiel für die rhythmische Kolotomie einer Engführung und Vergrösserung haben wir in der zweiten rhythmischen Ausgabe Bach'scher Fugen (1880) die C moll-Fuge Wohlt. Klav. 2,2 gewählt, worauf wir hier verweisen. Eine Verkleinerung haben wir in der vorliegenden E dur-Fuge: ein jeder hört, dass dies nicht viel anderes als Ornamentistik wirkt.

Aber eine Ausnahme von der normalen Fugen-Konstruktion ist es, wenn gleich beim ersten Auftreten des Themas die thematische Zerschneidung vorhanden ist. So ist die F dur-Fuge der vier Bach'schen Klavier-Duos eingerichtet, deren Anfang man S. 231 dieses Buches

nachsehen möge. So auch die Fuge der E moll-Toccata, deren vollständige Kolotomie in unserer rhythmischen Ausgabe Bach'scher Fugen ausgeführt ist. Beide Fugen haben dies mit einander gemein: das Ende des Dux bildet zusammen mit dem Anfange des Comes ein einheitliches rhythmisches (selbstverständlich auch melodisches und harmonisches) Ganze und durch die ganze weitere Fuge hindurch werden die diesem entsprechenden rhythmischen Partien stets den Anfang des vom Dux angegebenen Themas als Schluss enthalten. Der Anfang des Dux steht beim ersten Beginn der Fuge ausserhalb des ersten Stollens, ist als eine kleine Introduktion derselben anzusehen, die ganze Einrichtung der beiden Fugen erinnert an die proleptischen Fugen (Fugen mit dem Vortakte, der im Comes gleichzeitig mit dem Schlusse des Dux erklingt). Die F dur-Fuge kann man überhaupt nicht anders spielen als mit der S. 231 gegebenen Zerschneidung des Themas, in welcher sich alle rhythmischen Schlüsse gleichzeitig mit dem Anfange des Themas verbinden. Die E moll-Fuge (der Toccata) könnte man möglicher Weise auch wie die C moll-Orgel-Fuge vortragen, deren Kolotomie zu Anfang unserer Fugen-Ausgabe enthalten ist. Aber die regelmässigen harmonischen Schlüsse der E moll Toccaten-Fuge, welche sie nach der angegebenen Kolotomie darbietet, sprechen durchaus für unsere Zerschneidung des Themas. Die ganze Fuge macht alsdann den Eindruck eines ergreifenden Volksliedes von 2 Stimmen ausgeführt, eines Duetts, zu welchem das Thema die Begleitung bildet.

Im Wohlt. Klav. kommt nur Eine Fuge mit einem gleich von Anfang rhythmisch zerschnittenen Thema vor, die E dur-Fuge 2,9. Durchaus in der Haltung eines Chorales (vgl. Nachwort Schluss) wird sie gleichmässig aus lauter tetrapodischen Kola gebildet, deren vierte Iktusnote bei dem diastaltischen Ethos aller, auch der geistlichen Instrumentalfugen stets unmittelbar hinter den Taktstrich der tetrapodischen C|𝄵-Takte fällt. Bloss an der vorletzten Stelle — im höheren Schwunge erhebt sich die Rhythmopöie zu einem hexapodischen Kolon. Ein »Psalm« von Andreas Beck in Moskau, meinem Jahre hindurch bewährten Freunde, scheint mir Stimmung und Inhalt der 5 Strophen unserer Fuge getreu wiederzugeben.

1.

O Herr, verlass mich nicht;
sei du mein Trost, mein Licht!
Gefangen in der Sünden Macht,
wo bleib' ich, Herr, in finstrer Nacht,
wenn nicht dein Vaterange wacht?
Hinab zieht mich des Bösen Weg; —
hinauf zu dir such' ich den Steg.

2.

Sei du mein Hort,
mein Stab dein Wort!
Ich irr' in diesem Jammerthal,
dringt nicht aus deinem Himmelssaal
zu mir des ewigen Lichtes Strahl.
Dein Gnadenstern allein
kann des verirrten Leuchte sein.

3.

Ich will nicht irren lebenslang,
mich zieht so süss und bang
zu deiner Stadt ein heil'ger Drang.
Da wohnt der Friede ewiglich,
da winkt dem müden Pilger Ruh.
Zur Stadt der Sel'gen leite mich,
und ihre Thore öffne du.

4.

Zu dir fleh' ich in meiner Noth:
errette mich vom ewigen Tod!
In dir, o Gott, ist Lieb und und Huld:
vergieb dem Armen seine Schuld,
und mit dem Schwachen hab' Geduld.
Lass leuchten deiner Gnade Schein,
zu lindern meines Herzens Pein.
Auf dich hofft meine Seel' allein.
Aus deiner Höhe sende du
dem Geiste Licht, dem Herzen Ruh.
Auf dir steht meine Zuversicht:
verlass mich nicht, verlass mich nicht!

5.

Hinauf, hinauf zu dir
treibt mich die sehnende Begier.
Hier unten ist des Bleibens nicht;
hier ist die Nacht, dort ist das Licht
vor deinem heiligen Angesicht.
O wär ich dort! Mir winkt die Kron',
der Schatten weicht, von ferne glänzt
der Morgen schon...,
wie herrlich ist dein Thron!

Jedoch schliessen sich diese Verse nicht in dem Sinne des § 211 an die Fuge, dass sie den Tönen unmittelbar als Text untergelegt werden könnten. Ein und derselbe Wortvers müsste für das in jeder Strophe festgehaltene Thema als Cantus firmus immer in einer der vier Stimmen beibehalten werden können.

Der Anfangsstollen der ersten Strophe ist ein dreigliedriger: drei Tetrapodien bilden eine einzige Periodos trikolos, an deren Ausfüllung sich zur ersten Hälfte allein der Dux, zur zweiten Hälfte auch der Comes betheiligt. Das Thema umfasst anderthalb Kola, es ist ähnlich wie bei dem ein halbes Kolon umfassenden Thema der Cis dur-Fuge Wohlt. Klav. 2,3 (vgl. § 214 a). Wie dort ein Thema hemikolon, so haben wir in der E dur-Fuge ein Thema trihemikolon, ein drittehalbgliedriges Thema. Drücken wir dasselbe durch einen Worttext von 6 Hebungen aus, von denen jede einen Versfuss repräsentirt:

Ó Hérr, déin Lícht léit úns!

so würde unserer Fuge durchaus entsprechend sein, wenn dieser Text durch die Melodisirung so zerschnitten wird, dass hinter der vierten

Hebung ein Ende des Kolons eintritt und mit der fünften und sechsten Hebung ein neues tetrapodisches Kolon beginnt:

Ó Hérr, déin Lícht, |
leít úns zu únsrér Pflícht, |
da úns die eígne Kráft gebrícht. ||

Bei den Worten »unsrer Pflicht« beginnt die zweite Stimme mit demselben Thema (als Comes), dessen Worttext wir für den Comes mit einer kleinen Aenderung am zweckmässigsten so fassen:

Ó Hérr, leít úns déin Lícht.

Gleichzeitig zu den Worten der ersten Stimme »unsrer Pflicht« singt die zweite: »Ó Hérr«, so dass dies wieder das Ende eines tetrapodischen Kolons wird; zum dritten Verse der ersten Stimme singt gleichzeitig die Comes-Stimme: »leít úns déin Lícht«.

Wir hätten hiermit die Einrichtung des ersten Stollens mit seiner Thema-Zerschneidung genau beschrieben, wenn nicht, wovon wir bisher abgesehen, die Fuge unter die Zahl der proleptischen gehörte. Es ist eine Fuge mit einem Vortakte, der aber hier mit dem Anfangstone des ersten Kolons durch Legato vereint ist. Für den Worttext ist dies so zu denken, dass das erste Wort »o« zum Umfange zweier Versfüsse ausgedehnt ist (hat 2 Hebungen).

Ó – ó Hérr déin Lícht.

Dieselbe Dehnung zu zwei Versfüssen auch im Beginne des Comes, so dass dessen »ó – ó Hérr« gleichzeitig mit dem vom Dux ausgeführten »úns zu únsrer Pflícht« erklingt.

Durchaus auf die nämliche Weise wie der erste ist auch der zweite Stollen eingerichtet.

Mit ihren fünf ungleichen Strophen gehört die Fuge zwar in die Kategorie der Alloiostrophiká oder Apolelyména (§ 31). Aber es ergiebt sich leicht, dass Str. C die frei respondirende Antistrophe der Str. A (§ 188) ist. Denn auch Str. C enthält den Stollen und Gegenst. wie Str. A, auch den Abgesang, nur ist dieser verkürzt zu einem einzigen Kolon, welches sich von der den Gegenstollen enthaltenden Periode nicht zu einer selbständigen Periode abscheidet. Weshalb wir diese zweite Periode bezeichnet haben: »zweiter Stollen mit Epodikon« (das Epodikon vertritt

den Abgesang). Daher können wir die 5 Strophen der Fuge

A B C D | E auch so auffassen: A B A C | D

indem wir in der letzten Strophe, die sich ja merklich genug von den vorausgehenden abhebt, die Epodos der ganzen Fuge erblicken. Die ihr vorausgehenden Strophen sind dann ähnlich disponirt, wie diejenigen Cantica der Alten, welche Hephästion »periōdika« nennt: A B B C, »zwei gleiche und zwei ungleiche Systeme«. Bach ist hier, im Ganzen demselben Principe der Strophendisposition wie die Griechen folgend, ebenso wie Händel in der Messias-Arie 18 (§ 190), in der Mannigfaltigkeit der Gestaltung über sie hinausgegangen.

Eine weitere Analyse der E dur-Fuge würde überflüssig sein. Man hat sie als »unbehaglich« prädicirt, selbst von Seiten der Bach-Verehrer. Sie ist das nur unter der falschen Voraussetzung, dass die Taktstriche als Grenzen der rhythmischen Glieder gefasst oder dass das Thema stets als einheitlicher rhythmischer Abschnitt festgehalten wird. In der richtigen Kolotomie und in der richtigen Accent-Nüancirung der zu einer Periode vereinten Crescendo- und Diminuendo-Sätze vorgetragen, lässt sich kaum eine Musik denken, die gleich dieser Fuge der armen niedergebeugten Seele Ermuthigung und Trost bringt. Wie da von Unbehaglichkeit die Rede sein kann, verstehe ich nicht. Den ersten jener beiden Irrthümer abzulegen muss das allgemeine Streben eines jeden Virtuosen (und Dirigenten) sein, nicht nur bei Bach'schen Fugen, sondern bei jeglicher Musik, denn fast niemals ist der Taktstrich von dem Komponisten in der Bedeutung einer rhythmischen Grenze gesetzt worden. Hat mein Buch auch nur das eine erreicht, dass jener Irrthum als Irrthum erkannt wird, so ist es nicht umsonst geschrieben.

Ende der allgemeinen Theorie der musikalischen Rhythmik.

Nicht revidirte Versehen.

S. XLVI Z. 13 v. u. an dem statt in dem.
S. LIV Z. 14 v. o. bei dem statt in dem.
S. LXIII Z. 14 v. u. der Taktstrich zusammengesetzter Takte vor die letzte Iktus-Note etc.
S. LXVI Z. 19 v. u. Hervorhebung neben der der Kola der Musik.
S. LXXI Z. 18 v. o. Themas statt Schemas.
S. LXXIV Z. 16 v. o. eigene statt seine.
S. 19 § 20. Tetrameter . . . . aus katalektischem und akatalektischem Kolon.
S. 26 Z. 4 den der doppelt elend ist.
S. 36 im ersten Notensysteme die zweite Note h statt a.
S. 43 Z. 27 Takt statt Text.
S. 46 § 49 Z. 3 Anzahl statt Angabe.
S. 98 § 86 Z. 4 einem zusammengesetzten 14 zeitigen.
S. 108 Z. 1 vor dem Takte statt neben dem Takte.
S. 110 Z. 2 von den Griechen.
S. 110 § 98 Z. 10 einem einzigen Hexameter statt Verse.
S. 139 Z. 3 v. u. für die an- und inlautende Senkung.
S. 155 Z. 20 im dritten Versfusse einer Tripodie statt Dipodie.
S. 157 Z. 5 v. u. analogen Quinten-Intervallen statt Quarten-Parallelen.
S. 195 § 109. und Bach's Gavotte andrerseits.
S. 242 § 195. Systeme des Scherzo-Satzes der Sonate.